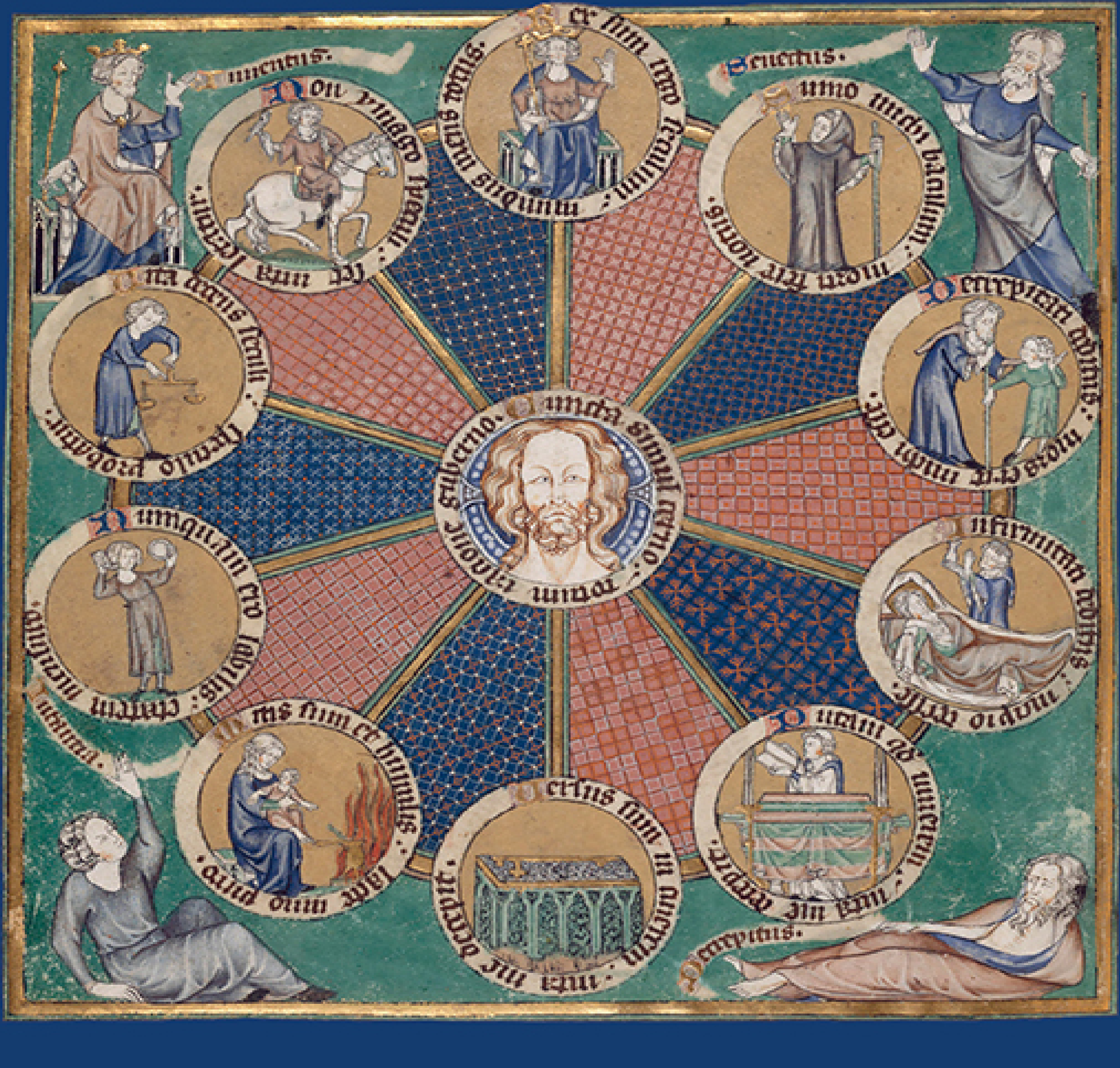
Victoria Cirlot

FIGURAS DEL DESTINO

Mitos y símbolos en la novela artúrica medieval



Siruela

Victoria Cirlot

FIGURAS DEL DESTINO. MITOS Y SÍMBOLOS EN LA NOVELA ARTÚRICA MEDIEVAL

Siruela

El Árbol del Paraíso

Índice

Cubierta
Portadilla
Prólogo
Figuras del destino. Mitos y símbolos en la novela artúrica medieval
I. Figuras del destino
II. La aventura como forma de vida
III. La coronación de Erec
IV. El sacrificio: Lancelot
V. El amor: Tristán
VI. La queste: Perceval
VII. Semblanzas del mundo
VIII. Negaciones
IX. El juego de la muerte
Epílogo
Bibliografía
Notas
Créditos

Prólogo

Un intenso placer embarga al lector de las viejas historias en las que resuena un murmullo familiar, un ritmo que desemboca en un desenlace ya conocido, una estructura en la que, con más o menos variantes, se insertan unos sucesos que forman parte de nuestra propia vida, leída justamente a través de ellos. Es el placer del reconocimiento, porque si es grande el que se experimenta con la novedad, un sabor muy particular posee el que acompaña la recepción de lo antiguo. En él se afianza la sensación de verdad y, sobre todo, la felicidad que acompaña siempre la recuperación de lo perdido o de lo olvidado.

Este libro tiene la intención de permitir el encuentro del lector con aquellas historias que adquirieron forma escrita en la Europa medieval, viejos mitos surgidos de un fondo pagano, céltico y germánico, que grandes escritores de los siglos XII y XIII, franceses y alemanes, consideraron dignos objetos de escritura y reflexión. La fugacidad de los relatos orales transmitidos por bardos y juglares fue sustituida por la fijeza del manuscrito, según una idea de la literatura eminentemente simbólica y, por tanto, icónica y visual. La visibilidad literaria se combinó con la plástica: las miniaturas proporcionaron en ocasiones una magnífica síntesis de los acontecimientos narrados intensificándose así el valor emblemático del relato. Esta nueva forma de los antiguos mitos alcanzada en el manuscrito implicó también una nueva articulación y sintaxis simbólica, una nueva coherencia –*conjointure*, diría Chrétien de Troyes–, de la que brotaron nuevos significados, aquellos que la cultura humanista y cristiana del siglo XII quiso extraer y desplegar en la reelaboración de las historias.

Una materia que habría de adquirir un gran prestigio, ofreció el marco, y en torno a la figura del mítico rey Arturo se tejieron los relatos en los que se dibujaron con nitidez los perfiles de los individuos, cuyas miradas se dirigían tanto hacia un espacio recién abierto, el

espacio de la interioridad, como al exterior mundano. Y así, el misterio de la vida y de la muerte hacia el que tiende todo movimiento psíquico, la vieja historia narrada en los antiguos mitos, adquirió en la cultura cortés y caballeresca de la Europa medieval un estilo propio dentro del nuevo género de la época, la novela artúrica, lugar de confluencia de celtismo y cristianismo, paganismo y humanismo. El mito del amor de Tristán e Iseo, el de Lancelot y la reina, o el de la búsqueda del Grial fueron narrados una y otra vez, como si cada nueva versión pudiera llegar más hondo en la profundidad de su significado.

Este libro propone una lectura de la novela artúrica en la que las voces y acciones de sus personajes sean restauradas para el oído y la visibilidad actuales. Esta propuesta descansa en la certeza de que la novela artúrica contiene, por un lado, los restos de la sabiduría de los mitos europeos más antiguos y, por otro, la moderna reflexión de los escritores de los siglos XII y XIII que supieron conservarlos y transmitirlos a las generaciones venideras. Estos relatos escritos para un público laico, exponen una idea de la vida en la que, tal y como sostuviera Heinrich Zimmer, acontece el combate entre el alma espiritual y la vida misma. La victoria del alma depende de la adecuada elección del individuo ante su destino. Se pensaron diversas posibilidades. Al menos son tres las figuras diseñadas en los textos. Los tres primeros capítulos del libro plantean que la novela artúrica contiene y desarrolla una idea de la vida. Dentro de esa idea de la vida se han destacado dos aspectos fundamentales: la vida como destino (capítulo I) y la vida como aventura (capítulo II). Que la novela artúrica tiene como tema a la vida misma y que ésta es abordada de un modo simbólico, se trata en el capítulo III. Los tres capítulos centrales se ocupan de las tres figuras del destino que he podido vislumbrar en el *corpus* de textos artúricos: Lancelot (capítulo IV), Tristán (capítulo V) y Perceval (capítulo VI). Tres posibles vías encarnadas en las vidas de estos personajes y que pueden definirse como sacrificio, amor y búsqueda. Los tres últimos capítulos se sumergen en el lenguaje de la negatividad. Las novelas artúricas integraron un incipiente nihilismo, asumieron la posibilidad de que la vida careciera de sentido, y así he deseado recogerlo en los capítulos VII y VIII. El último capítulo, el

núcleo originario de este libro, está reservado a la idea de la muerte y a la enseñanza acerca de cómo afrontarla.

Las citas de fragmentos de novelas artúricas, en lengua original y en su traducción, constituyen los momentos álgidos del libro, que no trata de ser más que una preparación para la plena comprensión de ciertas escenas sublimes, auténticas maestras de la vida.

Barcelona 23 de abril de 2004

Figuras del destino.
Mitos y símbolos en la novela artúrica medieval

«Como una figura bordada con sedas abigarradas, construía el hombre antiguo los contenidos particulares de su vida, sus acciones y obras, dentro de la estructura de la totalidad de una vida flotante siempre ante sus ojos. Vivía en vista de la muerte. La muerte era un poder rector y conformador de su vida; algo que confería a éste articulación y estructura.»

Max Scheler, *Muerte y supervivencia*

«Ha desaparecido la idea de una vida simbólica, semejante a un tapiz tejido por fuerzas invisibles, en la cual uno se mueve olfateando significados en las coincidencias, percibiendo premoniciones y enseñanzas en los acontecimientos cotidianos. Sin embargo, de cuando en cuando, la gran poesía atiza de nuevo la llama, redescubre el *pathos* de una vida inspirada, de ensueño.»

Elémire Zolla, *Verdades secretas expuestas a la evidencia*

«Cuando el dibujo de mi vida esté completo, ¿veré yo, verá la gente, la cigüeña?»

Isak Dinesen, *Lejos de África*

I. Figuras del destino

«La voz del destino se oye, mucho más de lo que la figura del destino se ve.»
María Zambrano, *Claros del bosque*

La visibilidad o audición del destino sucede en momentos privilegiados de la vida. De pronto la persona alcanza a ver u oír la curva de la vida. El sentido se concentra de tal modo que dibuja una figura repentinamente visible, fruto de la unión de puntos dispersos, como las estrellas que forman figuras en la bóveda celeste. Pero se vea o no la figura del destino, lo que anticipa la situación de la persona delante del destino es un silencio resonante, la repentina apertura de un espacio sonoro o, como describió Cristina Campo en *La flauta y la alfombra*: «La escena del destino es cóncava, callada y resonante, como la caja de un precioso instrumento; es el laúd suspendido de Poe»[1]. Chrétien de Troyes creó insuperables escenas de destino. El carácter icónico de la novela artúrica insiste en la visibilidad del destino a través de la figura, pero entre los octosílabos pareados de ciertos pasajes es posible también oír ese silencio que resuena en el espacio cóncavo, del mismo modo que todo verdadero cuento entraña un final seguido de una «página en blanco», como decía Isak Dinesen, el espacio necesario para que retumbe la paradoja contenida en el relato[2]. Erec, Lancelot, o Yvain, son todos ellos personajes cuyas historias tienen como objetivo fundamental enfrentarlos, a ellos y a sus lectores, a los emblemas que de pronto se forman ante sus miradas, en los que se contiene la orientación futura de su andadura vital: la imagen de un leopardo, una carreta, el combate entre un león y una serpiente, aparecen en momentos de una gran densidad para marcar una cesura, una pausa, un intervalo. A través del signo que repentinamente les ofrece la vida, estos personajes adquieren conciencia de su ser y, por tanto, de su trayectoria. En el relato se hace el silencio para dar entrada a la voz del destino, que a veces, como en el caso de Perceval, no se petrifica en imagen, sino en la

palabra, que es el propio nombre del protagonista, ignorado hasta aquel preciso instante.

En el primer roman artúrico de Chrétien de Troyes[3], la figura del destino se forma como emblema que condensa la decisión de Erec ante el suceso imprevisto que repentinamente pone en crisis su identidad. En medio de la más completa dicha el mundo se derrumba ante sus pies. Una bofetada en forma de palabra, como los latigazos del enano felón al principio del relato, despierta a Erec de su sueño: la realidad se ha transformado, es diferente a lo que él creía; todo lo que ha hecho hasta el momento, no sirve; es necesario ponerse de nuevo en movimiento. La veloz comprensión de lo que ha ocurrido impulsa a Erec a una también rápida determinación, a una respuesta al ataque recibido, que no puede ser otra más que la acción, lo que en la novela artúrica se simboliza a través de la salida de la corte, y por tanto del lugar de la civilización y de la colectividad, y del internamiento en el bosque, el lugar de la soledad, del riesgo y del peligro, esto es, el lugar de la aventura. Entre el desdichado despertar de Erec y su salida de la corte se dibuja la figura del leopardo. ¿Cuál es el significado de este leopardo? Asistamos a la escena del destino:

Et Erec un autre apela,	Erec llamó a otro
Si li comande a aporter	y le ordena que le traiga
Ses armes por son cors armer.	las armas para armarse.
Puis s'an monta en unes loiges,	Luego sube a sus estancias
Et fist un tapiz de Limoiges	y hace que extiendan en el suelo
Devant lui a la terre estandre,	una alfombra de Limoges
	delante de él.
Et cil corrut les armes prandre,	Aquél corrió a buscar las armas
Cui il l'ot comandé et dit,	como le habían ordenado y dicho,
Ses aporta sor le tapit.	y se las dejó sobre la alfombra.
Erec s'asist de l'autre part	Erec se sentó enfrente de ellas
Sor une ymage de liepart	sobre una imagen de leopardo
Qui el tapiz estoit portraite.	que estaba representada en el tapiz.
Por armer s'atorne et afaite:	Se dispone y prepara para armarse:
Premieremant se fist lacier	primero se hace enlazar
Unes chauces de blanc acier,	unas calzas de blanco acero,
Un hauberc vest aprés tant chier	viste después una cara loriga

Qu'an n'an puet maille detranchier.	cuyas mallas no se pueden desgarrar;
Mout estoit riches li haubers	muy rica era la loriga,
Que an l'androit ne an l'anvers	tanto por delante como por detrás;
N'ot tant de fer com une aguille,	tenía tanto hierro como una aguja
N'onques n'i pot coillir reoïlle,	y no podía coger herrumbre
Que toz estoit d'argent feitiz,	pues estaba hecha toda de plata
De menües mailles tresliz;	con anillos entrelazados.
Si ert ovrez si soutilmant,	Estaba trabajada con tanta sutileza
Dire vos puis seüremant	que os puedo decir ciertamente
Que ja nus qui vestu l'eüst	que nadie que la hubiera vestido
Plus las ne plus doillanz n'an fust	se habría cansado o dolido más
Ne que s'eüst sor sa chemise	que si se hubiera puesto sobre su
Une cote de soie mise.	camisa una cota de seda.
Li sergent et li chevalier	Servidores y caballeros
Se prennent tuit a merveiller	comienzan todos a preguntarse
Por coi il se feisoit armer,	maravillados por qué se hacía armar,
Mes nus ne l'ose demander.	pero ninguno se atreve a preguntar.
Quant del hauberc l'orent armé,	Cuando le hubieron armado con la loriga,
Un hiaume a cercle d'or jamé,	un criado le enlaza en la cabeza
Qui plus cler reluisoit que glace,	un yelmo adornado con un cerco de oro
Uns vaslez sor le chief li lace.	que relucía más claro que un cristal.
Puis prant l'espee, si la ceint.	Toma luego la espada y se la ciñe.
Lors comanda qu'an li amaint	Entonces ordena que le traigan
Le bai de Gascoigne anselé	ensillado el bayo de Gascuña
(vv. 2636-2675).	(pág. 49).

La decisión y el acto de Erec resultan incomprensibles para quienes le rodean, maravillados ante la escena. Un profundo silencio acompaña los gestos del criado mientras le reviste de armas cuyas propiedades son extraordinarias: la loriga de plata que no puede oxidarse ni desgarrarse, el yelmo tan reluciente como el cristal. Erec no explica nada. Sólo ordena que le traigan las armas, que extiendan en el suelo la alfombra con la figura del leopardo. Desea ver esa figura, desea ser armado sobre esa alfombra. Sabe que va a abandonar la casa de su padre, que va a marchar solo en compañía de su esposa Enide sin objetivo, sólo como errancia, sin conocer el tiempo de retorno, quizás sin retorno, en el camino hacia una muerte probable. Se acabaron los placeres, la vida dichosa en la cámara matrimonial. Se va a imponer, a sí mismo y a su

esposa, un duro ejercicio consistente en la interrupción comunicativa: desde el momento en que salen de la corte, le prohíbe que le dirija la palabra y esa ausencia de palabras irá acompañada de una ausencia también de relación sexual. Necesaria compensación a la situación previa, en que nos encontramos dentro de la estancia en que las palabras de Enide desencadenaron la decisión de Erec. «El dormía y ella velaba» (*Cil dormi et cele veilla*, v. 2491). Aquella mañana, en el lecho donde tanto habían gozado (*Qu'il avint une matinee,/La ou il jurent an un lit,/Ou orent eü maint delit*, vv. 2486-2488), mientras Erec está sumido en el sueño, Enide recuerda lo que dicen de su señor por la región, cómo le critican por haber abandonado las armas y dedicarse sólo a su esposa y al amor. Enide llora y se lamenta maldiciendo la hora en que nació, maldiciendo también la hora en que nació su esposo (*Amis, con mar fus!*, v. 2519). Esta palabra despierta a Erec, que sorprendido le pregunta con dulzura (*dolce amie chiere*, v. 2527) la causa de su llanto y el significado de sus palabras. Pero, ante las evasivas de Enide (*Dame, por coi vos escondites?*, v. 2540), la «dulce querida amiga» se convierte en seguida en un conminatorio «Señora». Ante la severidad de Erec, Enide no ve otra salida más que decir la verdad. Sus palabras suenan duras: literalmente le transmite cómo todos le critican por haber renunciado a las armas, cómo todos se burlan de él, cómo la critican también a ella por ser la culpable y cómo todo eso le produce un inmenso dolor. ¿Dice realmente la verdad Enide? ¿Es objetivamente cierto que la fama de Erec ha caído tan bajo? ¿Cuál es la auténtica culpa de Enide? ¿Cuál es la causa real de su llanto? Erec no se pregunta nada de todo esto. Lo acepta como algo que no merece discusión. En su breve respuesta sólo se transparenta el dolor que le han producido las palabras de su esposa y su decisión de una partida inminente. Algo ha sucedido. El mundo del día anterior se ha desvanecido. Es otra la realidad en la que le han introducido las palabras de Enide. La respuesta de Erec es la propia de un caballero según la forma de vida que justamente la novela artúrica tiene el encargo de imaginar. No hay otra forma de curar la herida abierta que salir a la aventura. Antes se dibuja la imagen del leopardo. Erec necesita de un ritual como preparación a su próxima entrada en la tierra desconocida. Habiéndose visto despojado de sus atributos guerreros exige un rito que le permita

recuperarlos simbólicamente. De ahí que se vista ceremonialmente con las mejores armas, de ahí que se siente sobre la figura de un leopardo. Del mismo modo que los antiguos guerreros acudían al combate con máscaras animalísticas con el fin mágico de transformarse efectivamente en ellos durante la lucha, así los caballeros incorporaron en sus escudos animales, que también construyeron las fabulosas cimeras de sus yelmos[4]. La apropiación del animal a través de su representación se fundamenta en la magia inherente a la imagen. El blasón heráldico no deja de ser una petrificación de esta concepción arcaica, surgida también del convencimiento de la necesaria visibilidad de todo, de la exigencia de emblematizar a través de la figura momentos decisivos de la vida. La elección de Erec de armarse sobre la figura de un leopardo se inscribe dentro de una actitud arcaica que reclama la presencia del animal, a través de su representación, para integrarlo en la interioridad, con la consecuente incorporación de sus atributos. Pero además Erec comprende que su destino no puede encontrarse en otro lugar más que en la vía del guerrero. Al igual que el tejedor de la alfombra de Limoges, él mismo ha ido tejiendo su vida y en ella no aparece otra figura más que la de un leopardo. Adónde le conducirá esa figura, es un enigma que nadie sabe, ni él ni sus lectores. Ése es el trabajo del creador del relato, de ese tejido que es el texto convertido en *conjointure*. Pero por ahora sólo queremos detenernos en el momento de la visión del destino. En *Yvain* o *El Caballero del León*[5] la figura del destino se vislumbra con el mismo valor emblemático que observamos en *Erec*, y en este caso la proximidad al signo heráldico es todavía más patente. Se trata aquí también de un animal, un león, cuya apropiación por parte del caballero se intensifica, pues el animal se convierte en amigo y compañero inseparable hasta tal punto que forma parte de su identidad y por ello le ofrece nuevo nombre al protagonista del relato que pasa de llamarse Yvain a identificarse como *Caballero del León*. Los miniaturistas que iluminaron el manuscrito en el siglo XIII no dudaron a la hora de representar el escudo de Yvain: el león se había convertido en su señal heráldica natural. El encuentro de Yvain con el león se construye en una escena más compleja que la que acabamos de ver en *Erec*. Se sitúa en la tercera parte del relato[6], esto es, después de la Aventura de la Fuente, la primera parte en que Yvain conquista a Laudine, la dama de la fuente, y

de la locura que padece después de la llegada de la doncella enviada por Laudine a la corte de Arturo para hacerle saber que como no ha cumplido el plazo que le impuso su señora, ella ya no quiere saber nunca nada más de él. A diferencia de la rápida respuesta y decisión de Erec ante lo que se siente como catástrofe, Yvain en cambio se queda mudo: *Yvains respondre ne li puet,/Que sans et parole li faut* (vv. 2776-2777), (Yvain no puede responderle, pues le falta el sentido y la palabra). No se trata de que Yvain fuera asaltado por la sorpresa, pues el narrador se ha ocupado, momentos antes de la llegada de la doncella, de hacernos saber que el caballero había recordado de pronto que había faltado a la promesa y que ya había transcurrido el plazo en que se le permitía ausentarse del lugar de la fuente. Y es justo en el momento en que recuerda después de más de un año lo que le había prometido a Laudine, cuando aparece en la sala de la corte la doncella recriminándole su comportamiento y haciendo que sea consciente de que todo ha terminado entre él y la dama de la fuente. La coincidencia es importante. La sincronicidad entre su pensamiento y la llegada de la doncella (*Tant pansa qu'il vit venir*, v. 2706) se sitúa más allá de toda explicación racional, a pesar de la relación consecutiva que marca la sintaxis de la frase. La estupefacción de Yvain debía de ser grande al oír en boca de la doncella lo que hacía tan sólo unos instantes estaba ocupando su pensamiento, hasta el punto de tener que aguantar con esfuerzo las lágrimas. Con las palabras de la doncella, Laudine se desvanece ante su mirada como el hada que retorna al otro mundo después de que el mortal al que había ofrecido su amor no cumpla la prohibición pactada, el tabú establecido que siempre ha de regular las relaciones entre los seres sobrenaturales y naturales. Después de las palabras de la doncella, Yvain nada puede responder, no porque le haya sorprendido el contenido de éstas, que él conoce perfectamente, sino por la repentina constelación de hechos que le dejan atónito, sin sentido. Y ante el mutismo de Yvain, la doncella se adelanta hasta él y le arranca el anillo que le había regalado Laudine. Yvain se queda solo consigo mismo, deseando estar lejos, en tierra salvaje, donde nadie pueda encontrarle. Y así se aleja de los barones de la corte, y huye lejos, y en la lejanía la locura se apodera de él en forma de un vértigo (*uns torbeillons*, v. 2806) que le sube a la cabeza. Empieza para Yvain otra

vida: la vida salvaje como hombre salvaje y loco. La crisis de Yvain es comparable a la crisis de Erec, aunque ciertamente más intensa. Con todo, la diferencia fundamental consiste en que mientras Erec ve con claridad la figura del destino, Yvain no ve absolutamente nada. En esa tremenda oscuridad es donde enloquece y sus pasos sólo van encaminados a adentrarse más y más en las tinieblas del bosque y de su mente, huyendo de todos, olvidado de todos. Tendrá que esperar aún un tiempo hasta que comprenda algo de su vida, y al comprenderlo, encuentre la dirección de su camino. Después de vivir un tiempo en el bosque en estado salvaje, la suerte permitirá que sea encontrado por una dama y sus doncellas, y que éstas le curen con un milagroso ungüento que sacará de su cerebro toda la rabia y la melancolía (*Que del cervel li issi fors/la rage et la melencolie*, vv. 3006-3007). Yvain reemprende su camino. No acepta lo que le ofrece la dama de Noroison, el señorío de sus tierras, después de que Yvain le hubiera liberado de su enemigo. Y, sin embargo, Yvain no tiene adónde ir: *Messire Yvains pansis chemine/Par une parfonde gaudine* (vv. 3343-3344). Nos encontramos en el centro de este roman de unos 6.800 versos. En el interior de ese espeso bosque encontrará Yvain su destino. Es un grito lo que orienta sus pasos hasta el lugar en donde se desarrolla la escena que exigirá su actuación y con ese acto Yvain decidirá su suerte. Como advirtió Michel Stanesco, la escena surge de un imaginario que participa de una simbólica universal, y en ella resuena el eco de un pasado inmemorial[7]. Acompañemos a Yvain hasta el lugar del grito en lo profundo del bosque:

Messire Yvains pansis chemine	Mi señor Yvain camina pensativo
Par une parfonde gaudine	por un espeso bosque;
Tant qu'il oï enmi le gaut	de repente oyó entre la maleza
Un cri mout dolereus et haut.	un grito muy doloroso y agudo.
Si s'adreça lors vers le cri	Se dirigía hacia donde había oído
Cele part ou il l'ot oï,	que provenía el grito
Et, quant il parvint cele part,	y cuando llegó
Vit un lyon, en un essart,	vio en un claro a un león
Et un serpant qui le tenoit	al que una serpiente agarraba
Par la coe, et si li ardoit	por la cola mientras le quemaba

Trestoz les rains de flame ardant.	los lomos con una llama ardiente.
N’ala mie mout regardant	Mi señor Yvain no se detuvo mucho rato
Messire Yvains cele mervoille;	contemplando esta maravilla
A lui meïsmes se consoille	y deliberó consigo mismo
Auquel d’aus deus il aidera.	a quién de los dos ayudaría.
Lors dit qu’au lyon se tanra,	Entonces dijo que socorrería al león
Qu’a venimeus ne a felon	porque a los seres venenosos y a los traidores
Ne doit an feire se mal non,	sólo se les debe hacer mal,
Et li serpanz est venimeus,	y la serpiente es venenosa
Si li saut par la boche feus,	y echa fuego por la boca,
Tant est de felenie plains.	tan llena de felonía está.
Por ce panse messire Yvains	Mi señor Yvain decidió primero
Qu’il ocirra premieremant.	que la mataría a ella;
S’espee tret et vint avant	desenvainó la espada, avanzó
Et met l’escu devant sa face,	y se puso el escudo ante el rostro
Que la flame mal ne li face	para que la llama que arrojaba de la garganta
Que il gitoit parmi la gole,	más ancha que una olla
Qui plus estoit lee d’une ole.	no le abrasara.
Se li lyons après l’asaut,	Si luego el león le ataca,
La bataille pas ne li faut,	no le faltará el combate.
Mes que qu’il l’en aveingne aprés,	Pero, pase lo que pase después,
Eidier li voldra il adés,	ahora quiere ayudarle,
Que pitiez li semont et prie	pues piedad le ruega y aconseja
Qu’il face secors et aïe	que socorra y ayude
A la beste gentil et franche.	a la bestia gentil y franca.
A s’espee, qui söef tranche,	Ataca a la traidora serpiente
Va le felon serpant requerre;	con su espada que corta sutilmente
Si le tranche jusqu’an la terre	y la parte hasta el suelo
Et les deus mitiez retronçone,	y la corta en dos mitades,
Fiert et refiert, et tant l’en done	la golpea y la vuelve a golpear
Que tot le demince et depiece.	hasta que la desmenuza y la hace pedazos.
Mes il li covient une piece	Pero le ha sido preciso cortar
Tranchier de la coe au lion	el extremo de la cola del león
Por la teste au serpant felon	porque estaba agarrada
Qui par la coe le tenoit;	a la cabeza de la traidora serpiente:
Tant con tranchier an covenoit	sólo cortó lo necesario,
En trancha, c’onques moins ne pot.	menos no pudo.
Quant le lyon delivré ot,	Cuando hubo liberado al león
Si cuida qu’il l’i covenist	pensó que ahora tendría

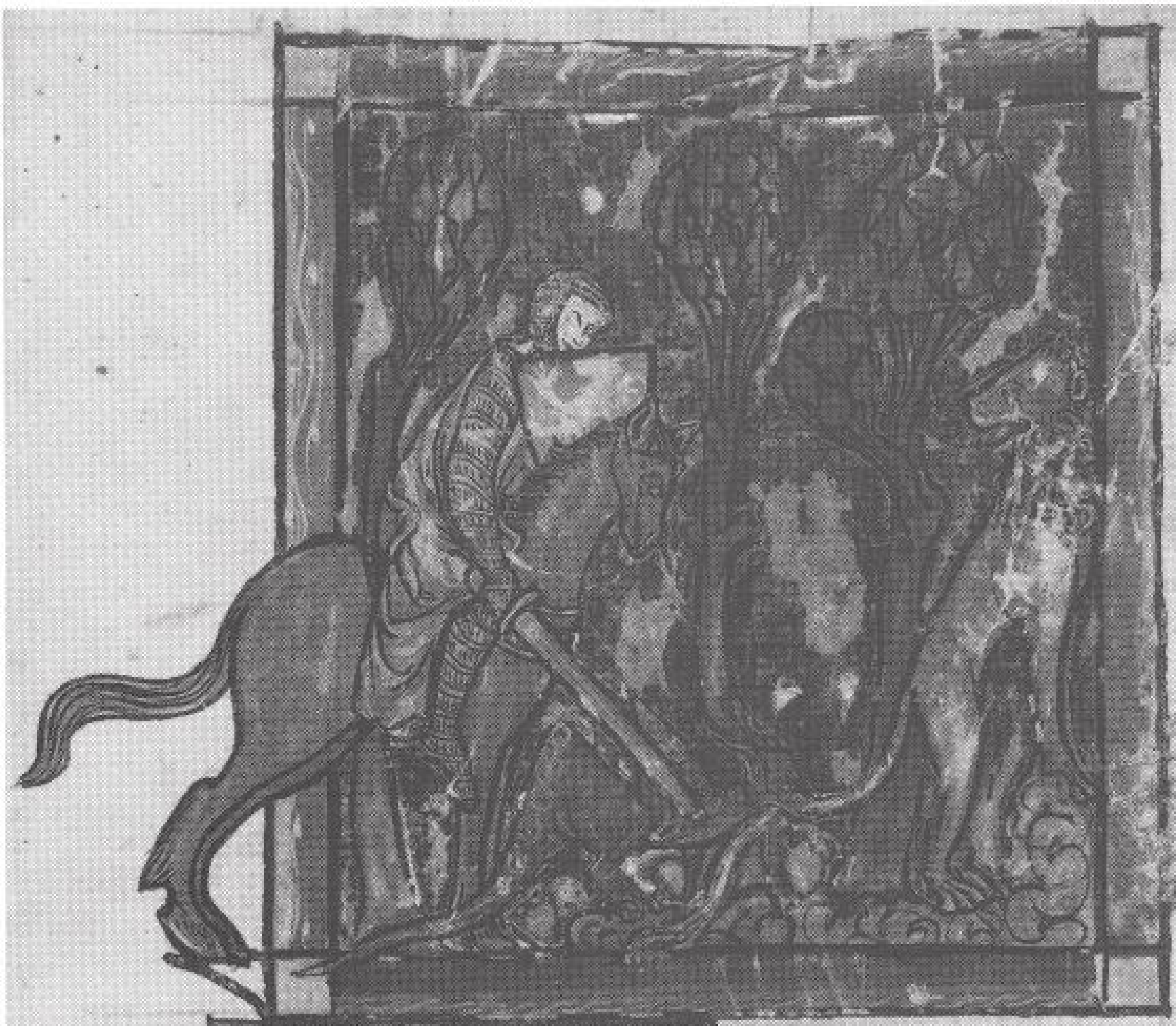
Conbatre, et que sus li venist;	que luchar con él, pues se le echaría encima:
Mes il ne le se pansa onques.	no podría pensar otra cosa.
Öez que fist li lyons donques,	Oíd lo que hizo entonces el león;
Con fist que preuz et deboneire,	cómo actuó noblemente y con generosidad,
Com il li comança a feire	cómo se puso a demostrar
Sanblant que a lui se randoit,	que se le sometía:
Que ses piez joinz li estandoit	le tendió sus dos patas juntas
Et vers terre encline sa chiere;	e inclinó la cabeza hasta el suelo;
Si s'estut sor ses piez derriere	se levantó sobre las patas traseras;
Et puis si se ragenoilloit,	se arrodilló
Et tote sa face moilloit,	y humildemente bañó
De lermes, par humilité.	de lágrimas su cara.
Messire Yvains, por verité,	Bien supo entonces mi señor Yvain
Set que li lyons le mercie	que el león le daba gracias
Et que devant lui s'umelie	y que se humillaba ante él
Por le serpant que il a mort	porque le había liberado de la muerte
Et lui delivré de la mort;	matando a la serpiente
Si li plest mout ceste aventure.	y esta aventura le llenó de alegría.
Por le venim et por l'ordure	Limpió la espada del veneno
Del serpant, essuie s'espee,	y de la suciedad de la serpiente,
Si l'a el fuerre rebotee,	la metió en la vaina
Puis si se remet a la voie.	y reemprendió el camino.
Et li lyons lez lui costoie	Y el león caminaba a su lado:
Que ja mes ne s'an partira,	ya nunca lo abandonará,
Toz jors mes avoec lui ira	siempre irá con él
Que servir et garder le vialt	porque le quiere servir y proteger
(vv. 3343-3417).	(págs. 87-88).

La escena a la que asiste Yvain, un león atacado por una serpiente que le muerde la cola quemándole los lomos con una llama ardiente, constituye un suceso prodigioso, una *merveille*, que le sitúa ante un dilema: ¿a quién ayudar, al león o a la serpiente? De inmediato el dilema de Yvain se corresponde ante lo que se presenta como una situación dual, en la que el mal se asocia con la serpiente «venenosa y felona» y el bien con el león calificado como «bestia gentil y franca» (v. 3376). La identificación de mal y serpiente permite a Yvain tomar una rápida decisión: desenvaina la espada y, protegiéndose el rostro con el escudo

para que no le alcancen las llamas, se acerca a la serpiente y primero la parte en dos mitades, para seguidamente volverla a partir hasta despedazarla. Se trata de una destrucción total, hasta tal punto que incluso tiene que cortar algo de la cola del león. El gesto de Yvain puede recordar al de Alejandro ante el nudo gordiano, cuya forma es semejante al de la serpiente. En su comentario al acto de Alejandro, Ernst Jünger escribió: «La espada blandida de esa manera es una espada espiritual; es el medio de que se sirve una decisión libre, separadora, pero es también el medio empleado por un poder soberano. En el nudo reposa la coacción del destino, el oscuro entretejimiento de los misterios, la impotencia del ser humano frente a la sentencia del oráculo. Si miramos un poco más atentamente el nudo, veremos refulgir en él los anillos de la serpiente. [...] Con la muerte dada a la serpiente comienza en Occidente el camino del hombre auténticamente poderoso, es decir: del hombre dotado de poderes míticos». Jünger entendió el nudo como «figura del destino», en el sentido de que él mismo es símbolo del destino, en la medida en que lo anudado puede ser asociado con el hombre apresado por su destino[8]. El gesto de Alejandro es un acto de pura libertad, de aquel que no piensa someterse al imperativo de deshacer el nudo para obtener el poder del mundo como requiere el oráculo, sino que deshaciéndose de las imposiciones encuentra otro camino originado a partir de su propio pensamiento, y ése no es otro que cortarlo. Según la interpretación de Jünger, todo héroe matador de serpientes superaría así el sometimiento y alcanzaría la liberación. En el caso de Yvain la primera parte de su acción posee, sin duda, esa función liberadora. Con todo, el relato no nos ofrece sólo la imagen del héroe enfrentado a la serpiente, sino que la escena es fundamentalmente doble, y a la destrucción de la serpiente sigue la segunda parte de la acción de Yvain que será justamente una no-acción. En efecto, el héroe no duda en matar primero a la serpiente, pero parece que el león será el segundo en morir. Sin embargo, para su gran sorpresa el león no tiene ninguna intención de atacarle. Todo lo contrario: se muestra agradecido con su salvador y se arrodilla ante él en señal de sumisión. En un primer momento, al león le ha salvado la piedad (v. 3375) de Yvain debido a la nobleza inherente al animal; en un segundo momento, su gesto de humildad. Yvain envaina su espada y dice el

narrador que *Si li plest mout ceste aventure* (v. 3409). El término *aventure* concluye un suceso que inició el término *merveille*, dos conceptos habitualmente unidos en el roman artúrico y para los cuales resulta difícil fijar las diferencias por la mutua contaminación. La *aventure* alude al acontecimiento prodigioso que le ocurre al caballero insistiendo en la idea de advenimiento, mientras que *merveille* se refiere con intensidad al carácter sobrenatural, en definitiva maravilloso del acontecimiento. Lo que en principio aparece como una escena objetivamente extraordinaria *(merveille)* concluye como *aventure*, es decir, como algo que ha afectado subjetivamente al que inicialmente contemplaba el suceso, para de inmediato convertirse en su protagonista, en el que decide sobre lo que está ocurriendo ante su mirada. El sentimiento de agrado o placer que experimenta Yvain ante el suceso deriva, en primer lugar y dentro de una lectura superficial, de la actitud del león; pero según una lectura más profunda, del significado que ha encontrado en el suceso, de la inteligibilidad de toda la escena como signo indicador de la futura orientación para la vida. Antes del encuentro con la serpiente y el león, Yvain cabalgaba meditabundo *(pansis)* por la espesura del bosque. Después de la aventura, Yvain se siente complacido, aunque posiblemente todavía no sea consciente de su profundo valor, y sea eso algo que vaya adquiriendo lentamente: primero, al comprobar que el león se convertirá a partir de ese momento en su compañero inseparable; luego, cuando por vez primera utiliza para identificarse un nuevo nombre, el de Caballero del León (v. 4291), lo que, aunque le sirve para pasar de incógnito, pero que fundamentalmente revela su transformación y la conciencia de su nuevo ser. El encuentro con la serpiente y el león, su decisión de destruir a la serpiente y la conversión del león en su amigo y compañero, le abren el camino que le habrá de conducir de nuevo a la fuente y a su dama Laudine. En uno de los manuscritos en que se ha transmitido este roman de Chrétien, fechado a finales del siglo XIII y descrito por vez primera en 1963 (Princeton, University Library, Garret 125, folio 37), la escena fue representada bajo la rúbrica de «Acerca de cómo conquistó Yvain el león». La miniatura aparece dividida por un árbol que funciona como eje de la composición en dos partes: en una de ellas se encuentra Yvain a caballo, en la otra el león. Al pie del árbol se sitúa la serpiente

en forma de dragón, hacia la que se dirige la espada de Yvain, en clara orientación descendente. La serpiente muerde efectivamente la cola del león que se yergue en posición vertical, contrastando su carácter ascendente con el lugar bajo que ocupa la serpiente. Yvain lleva un escudo en el que se ha representado como señal heráldica un león rampante[9]. El traslado del animal al escudo del caballero es, sostenía Michel Stanesco, «una de las etapas en la constitución de esta heráldica poética tan característica del imaginario medieval»[10]. Pero si el león se ha convertido en emblema heráldico, lo cierto es que toda la miniatura parece adoptar las características del emblema simbólico: el árbol que parece brotar de la serpiente, el león que parece nacer de la sangre de la serpiente sacrificada. El león es el nuevo ser que el caballero incorpora a su identidad. Pero ¿qué significa la conquista del león? Nos detenemos aquí, en lo que se ha interpretado como la visión de la figura del destino. Un destino que, a diferencia del mundo antiguo, no se muestra opresor, sino que admite e integra la elección por parte del héroe. De ahí que, refiriéndose al mundo del norte, al celta, Cristina Campo hablara del bosque como «figura de destino», por su «extensión incalculable», por «la multiplicidad de senderos», con una luz que no es propiamente «ni nocturna ni diurna», con lo que atendía más a su carácter abierto que a su sentido de coacción[11].



ME sire yains pensiuf
chemine
Que il ne cesse
ne ne fine
P vne pfonde
gaudigne
V moit auoit
de sauuechine
T ant kil oi parmi le gaut

Yvain ante el león y la serpiente. *El Caballero del León* de Chrétien de Troyes. Princeton, University Library.
Garret 125, fol. 37, ca. 1290

El destino de Lancelot[12] es esencialmente diferente al de Erec y al de Yvain. En su camino Lancelot no se encuentra con una figura animal, sino con un objeto infamante, con una carreta. La aparición de la carreta implica la detención de un relato que se ha desarrollado a un ritmo velocísimo. Este roman es quizás el que con mayor intensidad refleja el modo característico de Chrétien de iniciar sus relatos, *in media res*, pues aquí ni siquiera se conoce al personaje que de pronto se detiene delante de una carreta, y que será el protagonista de esta obra titulada *El Caballero de la Carreta*. Tampoco sabe el público de dónde viene ese caballero, sino que se le aparece de pronto a un Gauvain que ha salido junto con el propio rey Arturo y otros caballeros de la corte detrás del raptor de la reina. Todo esto sucede al principio del relato, hacia el verso 250. El caballero desconocido también va en busca de la reina, pero no ha salido de la corte de Arturo. ¿Cómo se ha enterado del rapto de la reina? El inicio del relato está plagado de elipsis voluntarias, pues el autor, más que dar explicaciones, lo que desea ante todo es crear un efecto. El auditorio se siente arrastrado por unos octosílabos que parecen reproducir el galope de los caballos, sobre todo del caballo de Gauvain, que es quien de pronto asiste a la escena insólita del caballero que en su camino se ha encontrado con una carreta. Para experimentar el paso del galope a la detención, tenemos que situarnos en el momento anterior a la aparición de la carreta, por ejemplo cuando Gauvain y el caballero desconocido se separan después de su primer encuentro:

Li chevaliers sanz nul arest	El caballero sin ningún respiro
S'an vet armez par la forest,	se va armado a través del bosque.
Et mes sire Gauvains aprés	Y mi señor Gauvain detrás
Lo siut et chace com angrés,	lo sigue y le da caza con ahínco
Tant qu'il ot un tertre avalé.	cuando ya había traspasado una colina.
Et quant il ot grant piece alé,	Después de avanzar gran trecho

Si retrova mort le destrier	encontró muerto el corcel
Qu'il ot doné au chevalier,	que había regalado al caballero,
Et vit molt grant defoleïz	y vio muchos rastros
De chevax, et grant froisseïz	de caballos y restos
D'escuz et de lances antor:	de escudos y de lanzas en torno.
Bien resanbla que grant estor	Se figuró que había habido una gran pelea
De plusors chevaliers i ot;	de varios caballeros,
Se li pesa molt et desplot	y mucho le apenó y disgustó
Ce que il n'i avoit esté.	no haber llegado a tiempo.
N'i a pas granmant aresté,	No se paró allí largo rato,
Einz passe outre grant aleüre,	sino que avanza con raudo paso.
Tant qu'il revit par avanture	Hasta que volvió a ver por aventura
Le chevalier tout seul a pié,	al caballero: muy solo, a pie,
Tot armé, le hiaume lacié,	con todas sus armas, el yelmo lazado,
L'escu au col, l'espee ceinte,	el escudo al cuello, ceñida la espada,
Si ot une charrete atainte	había llegado junto a una carreta
(vv. 299-320).	(pág. 17).

Las expresiones que indican la velocidad del caballero desconocido y de Gauvain se repiten: *sanz nul arest/grant aleüre*. En casi todos los versos hay un verbo *(s'an vet/lo siut et chace/ot avalé/ot alé/retrova/ot doné/vit/resanbla/pesa/n'i avoit esté/n'i a pas aresté/passe outre)*, en algunos incluso dos, y de los trece verbos de estos dieciséis versos, ocho son de movimiento. A lo largo de este camino, la mirada de Gauvain se detiene en dos ocasiones: en la primera ve restos de escudos, de lanzas, un caballo muerto. Todo indica que ha habido una pelea en la que él no ha podido participar. Es ésta una mirada veloz que contrasta con la segunda escena en la que Gauvain se detendrá por mucho más tiempo, y con él también el lector. La persecución ha terminado. El azar *(avanture)* quiere que Gauvain vuelva a ver al caballero. Un solo verbo al final de estos cuatro versos: en el último, que resulta conclusivo de todo el pasaje *(si ot une charrete atainte)*. Los versos adquieren un ritmo pausado por la cesura detrás del primer hemistiquio de cuatro sílabas en los dos versos centrales *(Tot armé, le hiaume lacié/L'escu au col, l'espee ceinte)*. El caballero está completamente solo, sin caballo. Detenido. Su imagen se construye a partir de sus armas, como si estuviera preparado para un combate. Pero ya no hay más combates. El

ruido del entrechocar de los hierros se ha apagado aquí totalmente. El caballero no tiene enfrente ni una serpiente ni un león. Lo que se le ha puesto delante de su camino es una carreta. La detención del relato se intensifica, al dar entrada a una digresión en la que se explica lo que es una carreta:

De ce servoit charrete lores	Por aquel entonces las carretas servían
Don li pilori servent ores,	como los cadalsos de ahora;
Et en chascune boene vile,	y en cualquier buena villa,
Ou or en a plus de trois mile,	donde ahora se hallan más de tres mil,
N'en avoit a cel tans que une,	no había más que una en aquel tiempo.
Et cele estoit a ces comune,	Y aquélla era de común uso,
Ausi con li pilori sont,	como ahora el cadalso,
A ces qui murtre et larron sont,	para los asesinos y traidores,
Et a ces qui sont chanp cheü,	para los condenados en justicia,
Et as larrons qui ont eü	y para los ladrones que se apoderaron
Autrui avoir par larrecin	del haber ajeno con engaños
Ou tolu par force an chemin:	o lo arrebataron por la fuerza en un camino.
Qui a forfet estoit repris	El que era cogido en delito
S'estoit sor la charrete mis	era puesto sobre la carreta
Et menez par totes les rues;	y llevado por todas las calles.
S'avoit totes enors perdues,	De tal modo quedaba con el honor perdido,
Ne puis n'estoit a cort oïz,	y ya no era más escuchado en cortes,
Ne enorez ne conjoïz.	ni honrado ni saludado.
Por ce qu'a cel tens furent tex	Por dicha razón, tales y tan crueles
Les charretes, et si cruex,	eran las carretas en aquel tiempo,
Fu premiers dit: «Quant tu verras	que vino a decirse por vez primera lo de: «Cuando veas
Charrete et tu l'ancontreras,	una carreta y te salga al paso,
Fei croiz sor toi, et te sovaigne	santíguate y acuérdate de Dios,
De Deu, que max ne t'an avaigne»	para que no te ocurra un mal»
(vv. 321-344).	(pág. 17).

Se trata de un objeto asociado con ladrones y asesinos, utilizada para degradar a la persona que sube en ella, significándose que se ha perdido el honor. Encontrar una carreta es un mal presagio que induce a santiguarse a aquel que la encuentra, con la intención de que el gesto le

exorcice del mal que puede contagiarle el objeto; para que, en definitiva, su encuentro no arrastre hacia un destino maldito e inexorable. Mucho se ha escrito acerca del carácter simbólico de la carreta como objeto infamante, semejante desde esa perspectiva a la cruz, pues no sólo representa el sufrimiento y el dolor, sino la vergüenza[13]. Daniel Poirion la relaciona con el león de Yvain, de modo que se formaría un díptico a partir de ambos emblemas: el león como signo positivo y la carreta como signo negativo, dentro de la tentativa siempre interesante de contemplar las obras particulares de Chrétien como una totalidad[14]. Pero ¿por qué a Yvain se le apareció un león y a Lancelot se le aparece una carreta? ¿De qué depende la formación de tan contrastadas figuras del destino? Sólo puede derivar del hecho de que, como sostuvo Max Scheler, «el destino brota de la vida del hombre»[15]. La figura se forma como el resultado de los actos anteriores que han ido construyendo la vida. La visión de la figura sucede en el momento privilegiado de la «coincidencia entre el mundo y el hombre, [...] una coincidencia completamente independiente del querer, de la intención, de los deseos...», o lo que en el roman se denomina propiamente la aventura. La aventura hace que el caballero se encuentre con la carreta y ello constituya la visión de la figura del destino. Con todo, aunque «el destino brote de la propia vida», Max Scheler insistía en la capacidad del hombre, en tanto que ser libre, de comportarse distintamente ante él: «Aunque el destino y la estructura ambiente no se hallan, por tanto, libremente elegidos, sin embargo, puede el hombre, como persona libre, comportarse ante ellos de muy diversa manera. Puede encontrarse tan constreñido por el destino que no llegue ni a saber que es su destino (como el pez en el acuario); pero puede también estar por encima de él conociéndolo»[16]. Si aplicamos esta reflexión a Yvain y a Lancelot, diremos que la diferencia de las figuras deriva de la diferencia de sus vidas, que muestran caminos diferentes. Que Yvain encuentre en su camino la lucha entre la serpiente y el león es un hecho inevitable, a través del cual su destino adquiere visibilidad, del mismo modo que es también inevitable que Lancelot encuentre la carreta, pues su camino nada tendrá que ver con el de Yvain. Pero ambos están por encima de él, pues lo conocen, ya que eligen. Su comportamiento podría haber sido otro. Yvain podría haber matado al león en lugar de matar a la serpiente.

También podría haber hecho muchas otras cosas aunque en el texto sólo se planteen esas dos, del mismo modo que el bosque ofrece el *bivio*, es decir, dos caminos: el de la izquierda y el de la derecha, lo que dentro del dualismo que esto supone, significa la elección entre el bien o el mal. Las posibilidades de acción de Lancelot también se presentan dilemáticas ante el emblema que simbólicamente le ofrece la imagen de su vida. Situémonos de nuevo con Lancelot delante de la carreta:

Li chevaliers a pié, sanz lance,	El caballero a pie, sin lanza,
Aprés la charrete s'avance	avanza hacia la carreta,
Et voit un nain sor les limons,	y ve a un enano sobre el pescante,
Qui tenoit como charretons	que tenía, como carretero,
Une longue verge an sa main.	una larga fusta en la mano;
Et li chevaliers dit au nain:	y dice el caballero al enano:
«Nains, fet il, por Deu, car me di	«Enano, ¡por Dios!, dime
Se tu as veü par ici	si tú has visto por aquí
Passer ma dame la reïne».	pasar a mi señora la reina».
Li nains cuiverz de pute orine	El enano, asqueroso engendro,
Ne l'en vost noveles conter,	no le quiso dar noticias,
Einz li dist: «Se tu viax monter	sino que le contesta: «Si quieres montar
Sor la charrete que je main,	en la carreta que conduzco,
Savoir porras jusqu'a demain	mañana podrás saber
Que la reïne est devenue».	lo que le ha pasado a la reina».
Tantost a sa voie tenue	Mientras aquél reanuda su camino,
Li chevaliers, que il n'i monte;	el caballero se ha detenido por unos momentos, sin montar.
Mar le fist et mar en ot honte	¡Por su desdicha lo hizo y por su desdicha le retuvo la vergüenza
Que maintenant sus ne sailli,	de saltar al instante a bordo!
Qu'il s'an tendra por mal bailli;	¡Luego lo sentirá!
Mes Reisons, qui d'Amors se part,	Pero Razón, que de Amor disiente,
Li dit que del monter se gart,	le dice que se guarde de montar,
Si le chastie et si l'anseigne	le aconseja y advierte
Que rien ne face ne anpreigne	de no hacer algo
Dom il ait honte ne reproche.	de lo que obtenga vergüenza o reproche.
N'est pas el cuer, mes an la boche,	No habita el corazón, sino la boca,
Reisons qui ce dire li ose;	Razón, que tal decir arriesga.
Mes Amors est el cuer anclose	Pero Amor fija en su corazón

Qui li comande et semont	y le amonesta y ordena
Que tost an la charrete mont.	subir en seguida a la carreta.
Amors le vialt et il i saut,	Amor lo quiere, y él salta;
Que de la honte ne li chaut	sin cuidarse de la vergüenza,
Puis qu'Amors le comande et vialt	puesto que Amor lo manda
(vv. 345-377).	(pág. 18).

Después de la digresión, el relato recupera la imagen del caballero y lo hace a partir de dos rasgos negativos, «a pie», porque no tiene caballo, «sin lanza«, porque posiblemente la quebró en un combate. Con toda claridad se manifiesta ahora que el caballero busca a la reina. Ante la respuesta del enano, el caballero se queda inmóvil. El salto a la carreta se hace esperar: mientras tanto el conflicto interior se expresa alegóricamente en el combate entre Razón y Amor. Finalmente Amor le impulsa a dar el salto que le convertirá a partir de ese momento en el «Caballero de la Carreta», y por tanto, objeto de burla y escarnio por parte de todos. Si la doble posibilidad era para Yvain inequívoca, el salto a la carreta no será para Lancelot algo tan claro, sino profundamente paradójico como parece implícito a toda vía negativa. Se trata de un camino de negación de sí mismo en tanto que caballero ejemplar, lo que se busca mostrar al contraponer al acto de Lancelot la renuncia de Gauvain, quien en modo alguno piensa cambiar su caballo por una carreta[17]. Pero no sólo afecta a su función caballeresca, sino que se trata incluso de la negación de su propio ser: cuando, en un momento del relato, Lancelot, a semejanza de un Ulises, dice llamarse No, lo hace no por una estrategia astuta como en el caso del héroe homérico, sino como una aniquilación necesaria para alcanzar el objeto buscado y deseado: la reina[18]. El camino del amor, o mejor el sacrificio como veremos más adelante, queda simbolizado en la carreta, que opone el máximo oprobio social y público, el despojamiento del honor y del ser caballeresco, al supremo bien interior y privado, que se obtiene en el amor y en la unión con la amada. Bajo esta tensión se sitúa la existencia de este personaje que elige su autosacrificio como forma de vida. Los manuscritos del *Lancelot* de Chrétien fueron escasamente ilustrados, de modo que la imagen de Lancelot montado en la carreta la encontramos en una de las miniaturas que iluminaron el relato en prosa acerca de este

personaje del primer cuarto del siglo XIII, el *Lancelot en prosa*, en el que la historia de la carreta se introdujo dentro de una inmensa novela biográfica en torno a este personaje[19].

A diferencia de Erec, Yvain o Lancelot, Perceval[20] no ve la figura de su destino, sino que más que de una visualización se trata de una audición. Es su propio nombre lo que oye, que había permanecido oculto para él hasta entonces. Ese momento posee la misma solemnidad que los encuentros de los otros personajes con las figuras que condensaban en sus formas significantes la orientación de sus destinos. Perceval acaba de salir del Castillo del Grial y se encuentra con una doncella que llora y se lamenta desconsoladamente por la muerte de su amigo, cuyo cadáver sostiene entre sus brazos. La doncella detiene su llanto en cuanto se entera de que el joven que tiene delante de ella ha pasado la noche en el castillo del rey Pescador. Comienza una conversación en la que tiene lugar una rememoración de lo que ha sucedido la noche anterior en el castillo. La doncella le somete a un intenso interrogatorio:

Et quant vos dalez lui seïstes,	Y decidme ahora si, cuando
Or me dites se vos veïstes	estabais sentado junto a él visteis
La lance dont la pointe saine,	la lanza cuya punta sangra
Et si n'i a ne char ne vaine.	Sin que haya en ella carne ni vena.
–Se je le vi? Oïl, par foi.	–¿Si la vi? –Ya lo creo, por mi fe.
–Et demandastes vos por coi	–¿Y preguntasteis por qué sangraba?
Ele sainoit? –Ne parlai onques,	–No dije absolutamente nada,
Si m'aït Diex. –Or sachiez donques	así Dios me valga. –Sabed, pues,
Que molt avez esploitié mal	que habéis procedido muy mal.
Et veïstes vos le graal?	¿Y visteis el grial?
–Oïl, bien. –Et qui le tenoit?	–Sí, muy bien. –¿Y quién lo llevaba?
–Une pucele. –Et dont venoit?	–Una doncella. –¿Y de dónde venía?
–D'une chambre. –Et ou en ala?	–De una cámara. –¿Y adónde fue?
–En une autre chambre en entra.	–Entró en otra cámara.
–Aloit devant le graal nus?	–¿Iba alguien delante de él?
–Oïl. –Qui? –Dui vallet sanz plus.	–Sí. –¿Quién? –Sólo dos pajes.
–Et que tenoient en lor mains?	–¿Y qué llevaban en las manos?
–Chandeliers de chandoiles plains.	–Candelabros llenos de candelas.
–Et aprés le graal, qui vint?	–¿Y quién venía después del grial?
–Une autre pucele. –Et qui tint?	–Otra doncella. –¿Y qué llevaba?
–Un petit tailleoir d'argent.	–Un pequeño plato de plata.

–Demandastes vos a la gent	–¿Preguntasteis a la gente
Quel part il aloient issi?	adónde iban de este modo?
–Ainc de la bouche ne m'issi.	–Nunca me salió de mi boca.
–Si m'aït Diex, de tant valt pis.	–Peor que peor, válgame Dios.
Comenta vez vos non, amis?	¿Cómo os llamáis, amigo?
Et cil qui son non ne savoir	Y él, que no sabía su nombre,
Devine et dist que il avoit	lo adivina y dice que se llama
Perchevax li Galois a non,	Perceval el galés,
Ne ne set s'il dist voir ou non;	y no sabe si dice verdad o no;
Mais il dist voir et si nel sot.	pero decía la verdad, y no lo sabía.
(vv. 3547-3577).	(págs. 258-260).

La conclusión de esta retahíla de respuestas a las preguntas de la doncella consiste en la adivinación del nombre. Es un momento de iluminación en el que no participa ni su razón ni su conciencia, pues como dice el narrador «no sabe si dice o no verdad», aunque se apresura a afirmar que era «verdad» aunque no lo supiera. ¿En qué consiste la verdad de su nombre? ¿Acaso se refiere a que ése era su nombre de bautismo? No parece que en ello consista la verdad de su nombre. Su propia madre nunca empleó el nombre de bautismo, ni ningún otro, sino que le llamaba simplemente «buen hijo». De otro lado, el nombre de bautismo se cambia por otro, que es el que realmente responde al contenido de la propia vida, como es el caso de Lancelot en la novela en prosa, cuyo nombre de bautismo era Galaad, nombre que Lancelot no «realizará» nunca hasta su hijo y a través de él, como el héroe del Grial. El nombre indica en la novela artúrica la esencia de la persona, o mejor dicho, la realización del propio destino. En el nombre que el héroe de *El Cuento del Grial* adivina, nombre de origen románico a diferencia de los otros personajes de Chrétien normalmente de origen céltico, resuenan términos emparentados con el Castillo del Grial, sobre todo el *val* con el que finaliza el nombre, el «valle» que es el lugar donde se encuentra el castillo. Hacia el valle dirige Perceval su mirada después de subir la roca y allí ve aparecer por vez primera las torres del castillo. *Per-ce-val* podría aludir a agujerear el valle (*percer le val* = «penetrar en los secretos del valle», como sostienen algunos críticos), o a perder el valle *(Perd-ce val)*, según el significado que se atribuye a una variante del nombre que aparece en la novela en prosa de principios del siglo

XIII, *Perlesvaus*: «el que perdió los valles». O también, como interpretó Charles Méla: *«Pere, ce val»* («padre, ese valle»). En cualquier caso, el descenso al valle y la entrada en el Castillo del Grial parecen resonar en el nombre que de repente adivinó el héroe. La aventura en el Castillo del Grial constituirá el suceso fundamental de su vida y a la vez aquello que marcará su destino.

II. La aventura como forma de vida

«Por más que la aventura parezca reposar en una diferencia con respecto a la vida, la vida se puede sentir en su totalidad como una aventura.»

Georg Simmel, *La aventura*

Erec, sobre la figura de leopardo dibujada en la alfombra, revistiendo su cuerpo de armas, mudo, y obligando al silencio a todos cuantos le rodean, en el espacio cóncavo y resonante de su interioridad oye la voz que le impulsa a la acción, que le dicta el único acto posible dentro de la forma de vida que la imaginación novelesca está justo comenzando a concebir para la caballería. Es un acto vacío de contenido, que sólo queda determinado por el gesto, por la disposición, por el ánimo. Se trata simplemente de ponerse en movimiento, de abandonar la cámara matrimonial, la casa del padre, la corte. Introducir un cambio, un brusco giro, dejar a un lado la pereza, la comodidad. Confrontarse con el mundo, ofrecerse para que el mundo hable. El gesto de Erec resulta incomprendido por su entorno: por la propia Enide, que no sabe qué está ocurriendo, por qué se arma Erec, ni por qué le ordena que vaya a vestirse; por el escudero que le arma, que no sabe para qué le arma; por los caballeros, o por su propio padre, que le insta a que sean acompañados por un séquito en lugar de partir en solitario. Lo único que está claro es que Erec y Enide parten. Tres versos expresan con exactitud la nueva situación; según Reto R. Bezzola los más bellos que jamás escribiera Chrétien de Troyes[1]. Con ellos termina la crisis de Erec (segunda parte) para iniciar la tercera parte del roman:

Departi sont a mout grant poinne.	Se marchan con gran pena.
Erec s'en va; sa fame an moinne,	Erec se va, se lleva a su mujer,
Ne set ou, mes an avanture	no sabe adónde, sino a la aventura
(vv. 2777-2779).	(pág. 51).

Avanture: el término concluye la frase que ha roto el octosílabo pareado, según la técnica característica de Chrétien[2]. Finaliza asimismo

la escena de la separación y la siguiente palabra con la que rima (*aleüre*, v. 2780) ya nos sitúa en una escena diferente. El término queda aislado, adquiriendo contundencia. La aventura define el acto de Erec y toda su nueva situación existencial. «No saber adónde», eso es ir «a la aventura». En la novela artúrica la totalidad de la vida se concibe como una aventura, cumpliéndose con esa posibilidad extrema que advertía Georg Simmel en su ensayo sobre este tema, y según la cual la aventura no sólo no se situaba en un territorio ajeno a la vida, sino que se identificaba con ella[3]. Si por un lado, esta identificación entre vida y aventura procede de una concepción religiosa de la existencia, pues la vida terrenal es tan efímera como la aventura en comparación con el destino trascendente de la vida eterna, por otro, la religiosidad se comprueba también en la elevada valoración de la aventura en sí misma. Lejos de ser «un barullo de complicaciones» como pensó G. W. F. Hegel[4], la aventura caballeresca instaura un diálogo entre la interioridad del individuo, que empieza a ser atisbada, y el mundo exterior transfigurado en signo viviente, al tiempo que acepta la vida como el riesgo constante al que se somete el individuo repleto de fe.

El término *aventure* está atestiguado por vez primera en el siglo XI. Procede del latín *adventus/eventus* y se relaciona con la vivencia fundamental del mundo cristiano, que consiste en la espera del nacimiento de Cristo, para ir adquiriendo una multiplicidad de matices en la literatura cortés, que es donde se emplea el término por vez primera[5]. *Aventure* alude al azar y también al destino, a la fortuna, a la aventura, y en muchas ocasiones se refiere al riesgo y al peligro. Como señaló Elena Eberwein, aunque para nosotros resulte contradictoria la unión de azar y destino, es necesario comprender estos diferentes significados dentro de la unidad primaria en la que se situaban en la Edad Media[6]. Al comparar las aventuras de la novela artúrica con las de la épica homérica, las de la *Odisea*, Max Lüthi señaló que mientras «en el roman artúrico medieval el caballero sale libremente a la aventura, en los antiguos *nostoi* el retorno se despliega involuntariamente en aventura»[7]. Erec decide salir a la aventura, como si de la aventura derivara la única posibilidad de salvación, para él, para Enide, y para la caballería, que es el estatus social que él representa. En el roman artúrico la aventura es objeto de búsqueda *(queste)*, y con estos dos

términos –*aventure* y *queste*– quedan determinadas las coordenadas en las que se sitúa la acción novelesca: el caballero sale a la aventura y eso significa que su disposición es abierta a todo aquello que pueda ocurrir, que está a la espera (eso es justamente el *adventus*), pero con una actitud siempre interrogativa, dispuesto a formular la pregunta, a buscar el acontecimiento a través del cual pueda realizarse[8]. Una imagen de la situación del caballero en busca de la aventura quedó perfectamente impresa en el relato de Calogrenante de *El Caballero del León* de Chrétien de Troyes:

Il m'avint plus a de set anz	Me ocurrió hace más de siete años
Que je, seus come païsanz,	cuando yo, solo como va el hombre del país,
Aloie querant aventures,	iba buscando aventuras,
Armez de totes armeüres	armado con todo el arnés
Si come chevaliers doit estre;	como corresponde a un caballero,
Et tornai mon chemin a destre	y encontré un camino a la derecha
Parmi une forest espesse.	a través de un espeso bosque.
Mout i ot voie felenesse,	El camino era muy malo,
De ronces et d'espines plainne;	lleno de arbustos y de espinas,
A quelqu'enui, a quelque painne,	y con dificultad y trabajo
Ting cele voie et ce santier.	pude seguir el sendero.
A bien pres tot le jor antier	Así fui cabalgando
M'en alai chevalchant issi,	durante todo un día
Tant que de la forest issi,	hasta que salí del bosque;
Et ce fu an Broceliande	y esto pasaba en Broceliandia
(vv. 173-187).	(pág. 36).

En este relato retrospectivo y autobiográfico narrado en la corte del rey Arturo, el caballero Calogrenante se muestra a sí mismo en busca de aventuras *(querant aventures)* armado con todas sus armas, rimando en el pareado *aventures* con *armeüres*, uniendo la rima lo que el roman mismo propondrá como lo que se corresponde, como lo que es adecuado, pues efectivamente la aventura será únicamente una cuestión caballeresca[9]. La caballería, en su exigencia de encontrar atributos diferenciadores sobre los que fundamentar los privilegios de casta, asumirá la aventura como una forma de vida. La soledad del caballero parece una imagen literaria más que real, aunque en vez de situarla en la

distancia que media entre ficción y realidad, habría que comprenderla en función de la construcción de una imagen que quiere incidir en el individuo y en su interioridad. Del mismo modo, nos encontramos en un espacio que podríamos denominar «irreal», aunque más que de «irrealidad» se trata, como hace ya muchos años sostuviera Erich Auerbach, de una reducción de lo geográfico a lo ético, pues lo que realmente interesa es que el caballero «elige el camino de la derecha», es decir, el camino correcto dentro de la doble posibilidad que ofrece la representación topográfica del *bivio*. La corrección del camino se argumenta también por su dificultad: es un camino lleno de arbustos y de espinas. La dificultad que ofrece el sendero asegura lo acertado de la elección[10]. El espacio abstracto en el que se encuentra el caballero tiene un nombre: es un bosque que se llama Broceliandia. La mención del nombre sumerge al auditorio en un mundo maravilloso, en un espacio en el que la aventura es posible. En el *Roman de Rou*, anterior algunos años al roman de Chrétien, el escritor anglonormando Wace describía el bosque de Broceliandia como un lugar célebre en la tradición bretona, es decir, celta, caracterizado fundamentalmente por las maravillas que en él sucedían. Wace aludía también en su descripción a la fuente de Barenton, la aventura fundamental del *Yvain* de Chrétien, para al final situarse críticamente frente a la realidad de las maravillas[11]. Intenciones diversas conducen a Chrétien, para quien no hace ya ninguna falta la descripción, sino que la alusión le resulta suficiente para que tenga lugar la asociación entre el nombre del bosque y la maravilla. De nuevo son muy escasos los elementos que se ponen en juego para construir la imagen del caballero solitario en busca de aventuras maravillosas, adentrado en el bosque. La aventura sucede en el bosque. No en vano Chrétien de Troyes denominó en el *Erec* al bosque de la caza del ciervo blanco la *forest aventureuse*, como si el atributo necesario del bosque, su epíteto, fuera justamente el ser el lugar de la aventura; del mismo modo que la aventura no puede ser otra que la aventura del bosque, según la expresión de María de Francia: *L'aventure de la forest*, v. 170 del *lai Guingamor*. El encuentro con la aventura sucede en el bosque, no puede ser de otro modo: *L'avanture lor a contee,/Qu'an la forest avoit trovee* (*Erec*, vv. 323-324). Frente a la corte de Arturo, el espacio de la colectividad donde el individuo se encuentra integrado en la

sociedad y en la cultura, se abre el espacio del bosque, que es adonde se dirige el caballero que abandona la corte. El bosque es el espacio de la incertidumbre (es el «no sabe adónde»), y por ello también el lugar del riesgo, donde el individuo se confronta consigo mismo. La acción de los romans artúricos se sitúa constantemente entre la corte y el bosque, entre el individuo en sociedad y el individuo en solitario, pues únicamente en soledad puede acontecer la aventura íntima del alma. En la lectura que hizo Heinrich Zimmer del ciclo artúrico, el gran especialista en mitología india escribió: «El bosque céltico no es un mundo contrapuesto como el infierno de la teología cristiana, sino un reino del alma misma, que el alma puede elegir conocer, para buscar su aventura más íntima»[12]. Por ello, el bosque, que aparece tanto en la novela artúrica como en la literatura ascético-cristiana, puede ser considerado como el gran heredero de los desiertos orientales al conservar la función de lugar purificador[13]. En cualquier caso, la tradición judía y oriental unida a la pagana del norte de Europa, la celta, germánica y escandinava, originó una fusión de desierto y bosque, típicamente medieval, posible gracias a la participación de ambos espacios de la soledad y la inmensidad[14]. El carácter espeso y oscuro del bosque (*espesse, obscure*, en francés; *densitas* y *oscuritas*, en latín) lo asimila físicamente a la *silva*, término latino, equivalente al francés *forest*, que desde Cicerón aludía a la materia prima. En el siglo XII se mantuvo esta identificación, posiblemente a través de Macrobio (s. V) y su *Comentario al Sueño de Escipión*, y Calcidio (s. VI) y su comentario al *Timeo* de Platón, de tal forma que Alain de Lille sostenía: «Se llama materia primordial lo que los griegos llaman "yle", los latinos "silva" y que Platón también denomina "silvam"»[15]. Penetrar en el bosque significa, por tanto, una inmersión en la materia que la alquimia ha fijado como una etapa dentro del proceso de elaboración del oro filosofal: la denominada *nigredo* o ennegrecimiento[16]. Desde el punto de vista íntimo, interior y psicológico, el bosque es el lugar de las operaciones del alma, de las transformaciones interiores y de la purificación. Las miniaturas que ilustraron los textos de las novelas artúricas no alcanzaron a plasmar esa auténtica inmersión de la materia, que en cambio la pintura europea logró plenamente en el siglo XVI. *Waldlandschaft mit dem heiligen Georg* de Albrecht Altdorfer (1507),

realizado con técnica de miniatura sobre pergamino, muestra a un caballero literalmente inmerso en un bosque de una tremenda espesura. Está a punto de salir del bosque y a lo lejos se divisa una montaña azul. A los pies del caballero se distingue con una cierta dificultad un dragón que se confunde con el bosque mismo. Está ya moribundo. El caballero lo contempla desde lo alto de su caballo con la visera alzada, inclinando su cabeza, con la espada bajada. Ha dejado atrás la negrura y la oscuridad. En cualquier caso, el auténtico protagonista de esta obra es el bosque con sus árboles, sus ramas y sus hojas, según una gradación que va del verde oscuro al amarillo luminoso. Altdorfer ha pintado el bosque desde dentro[17]. El estado en el que el caballero se adentra en el bosque aparece descrito en muy pocas ocasiones. El caballero de Altdorfer parece haber concluido la aventura del bosque. Existe un roman artúrico algo posterior a Chrétien en que el caballero va deslizándose en el interior del bosque en un estado semiconsciente[18]. La descripción es excepcional:

Li rois Artus en un esté	El rey Artús estaba pasando el verano
Estoit a Cardoil sa cité,	en su ciudad de Carduel;
O lui la roïne et Gauvain,	con él estaban la reina, Gauvain,
Keu lo seneschal et Yvain	el senescal Keu e Yvain,
Et des autres vint solement.	y solamente veinte caballeros más.
A Gauvain prist tot jorz talent	A Gauvain le entró el deseo
D'aler desduire et deporter.	de ir a distraerse;
Lors fist son cheval aprester,	hizo preparar su caballo,
Cortoisement s'aparrella.	y él, a su vez, se equipó cortésmente;
Uns esperons a or chauça	se calzó espuelas de oro
Sor unes chauces decopees	sobre las calzas cortas
De drap de soie bien ovree[s];	de seda muy ricamente bordada;
Si ot unes braies chauciees	las bragas blanquísimas
Mout tres blanches et mout dougiees,	y muy suaves;
Et chemise gascorte et lee	la camisa de lino, algo corta
De lin menuement ridee,	y amplia, llena de pequeños pliegues,
Et un mantel vair afublé:	y se colocó un manto forrado de piel de veros;
Mout richement fu atorné.	muy ricamente se ata
Puis s'en est de la ville issu.	Salió de la ciudad,

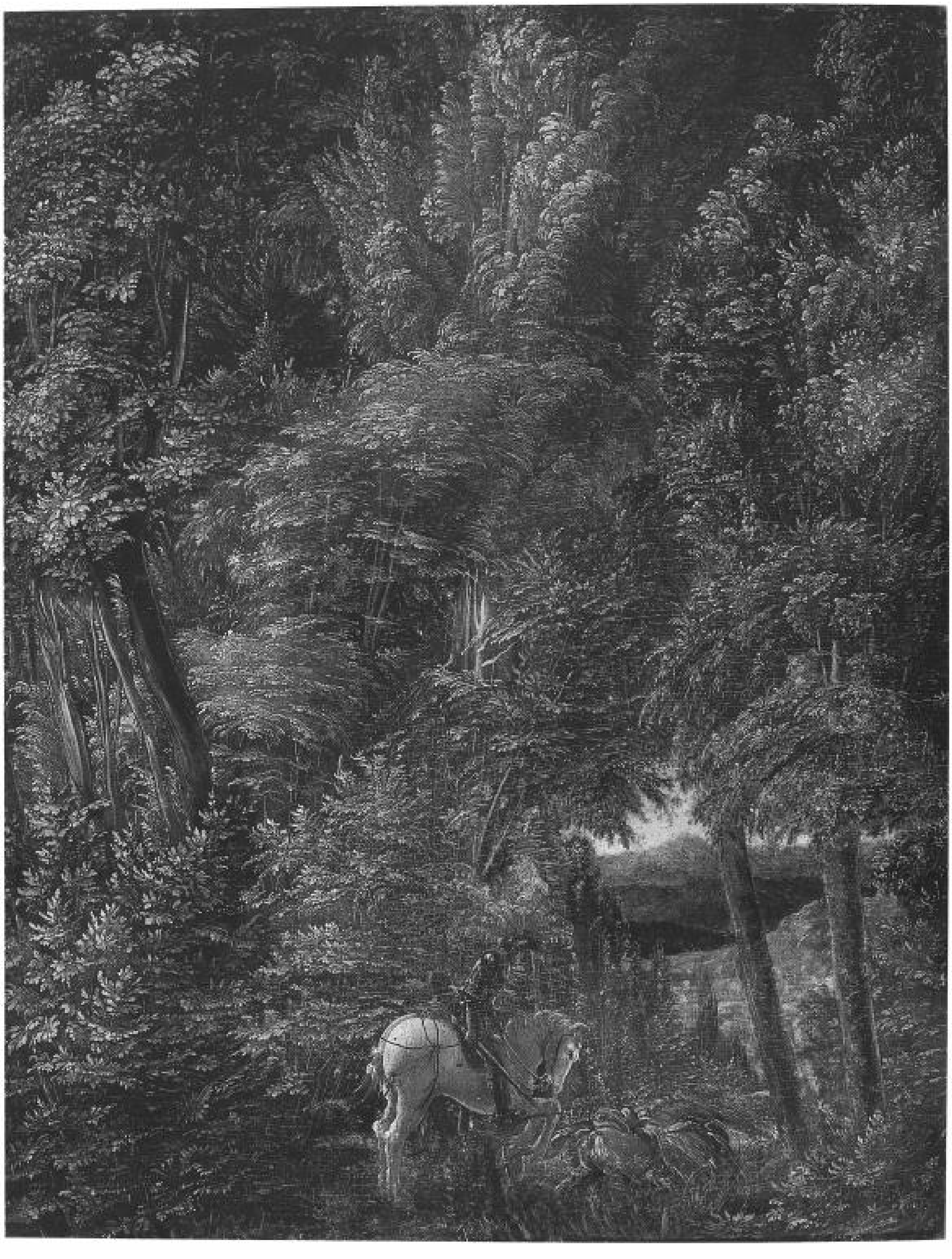
Tot lo droit chemin a tenu	y siguiendo el camino directo,
Tant que en la forest entra.	entró en un bosque.
Lou chant des oisiaus escouta,	Oyó el dulce canto de los pájaros
Qui mout chantoient doucement.	que muy dulcemente cantaban
Tant i entendi longuement,	y tanto se demoró allí oyéndolo
Por ce qu'il en oï plenté,	que entró en un pensamiento
Que il entra en un pensé	de una aventura que conocía
D'une aventure qu'il savoit,	que le había sucedido.
Qui avenue li estoit.	Tanto rato permaneció así
Tant longuement i demora	que se salió del camino
Qu'en la forest se desvoia	y se perdió en el bosque.
Et que il perdi son chemin.	El sol ya se estaba poniendo
Li solaus torna a declin,	cuando empezó a pensar
Si conmença a porpenser;	intensamente,
Et il prenoit a avesprer	y ya era de noche
Quant de cel penser fu issu;	cuando salió del pensamiento
Mes onques ne sot ou il fu	y no supo en qué lugar estaba
(vv. 29-64).	(pág. 4).

La entrada en el bosque y el canto de los pájaros colocan a Gauvain en un estado de ensimismamiento, de pensamiento excesivo *(porpenser)*, lo que en la novela artúrica suele tener que ver con el recuerdo de la amada, tal y como le sucede a Lancelot o a Perceval, pero que en este caso queda indeterminado como «recuerdo de una aventura». La situación de Gauvain supone su enajenación con respecto al mundo circundante. Es una salida de la realidad, a la que no se retorna hasta salir del pensamiento *(de cel penser fu issu)*. El pensamiento constituye un mundo en el que se entra y se sale, del mismo modo que se entra y se sale del bosque. Cuando Gauvain sale de su pensamiento, se da cuenta de que no sabe dónde está. Se encuentra perdido en el bosque. Se trata de un estado de duermevela, en el que se abren otros sentidos con los que puede percibirse la materia. Jean Györy advirtió que la caída en la materia implica la entrada en un estado onírico: «La materia exige para ser percibida un estado de espíritu secundario, un estado del alma semiconsciente que es el del sueño», comprobando la íntima unión entre sueño y materia que conduce a la visión de un cosmos soñado: el que aparecía en el *Timeo* de Platón, en los *Comentarios* de Macrobio, la *Consolatio* de Boecio, y de ahí hasta Juan Escoto Erígena, Bernardo

Silvestre, Alain de Lille y Chrétien de Troyes[19]. La entrada en el bosque implica un olvido de sí, un abandono a lo que se denominaba «pensamiento», al sueño, lo que en la psicología junguiana constituiría un contacto con el inconsciente y los arquetipos.

Recuperemos al caballero Calogrenante, en busca de aventuras por la espesura del bosque de Broceliandia, y a Erec, que decide en un estado de conciencia doloroso, salir a la aventura. Ambos personajes orientan su vida según la forma que propone la aventura, a la espera de que el acontecimiento adquiera un inusual resplandor que le confiera un sentido a su existencia. La aventura y la maravilla están muy cerca, como bien sabe Calogrenante, cuando pregunta al extraño personaje del bosque, el *vilain* en la versión de Chrétien, si puede indicarle dónde encontrar aventura o maravilla[20]. Acerca de la aventura como un acontecimiento saturado de lo maravilloso se ocupó de modo especial María de Francia en sus *Lais*. Tal y como explicó en su Prólogo esta escritora coetánea de Chrétien, en lugar de traducir del latín a la lengua románica, de pronto pensó en la posibilidad de reunir y rimar los *lais*, esto es, las canciones que habían hecho los bretones en remembranza de las aventuras que habían oído[21]. Muchos de sus *lais* muestran una única aventura, digna de ser narrada y recordada por su carácter excepcional. En algunas ocasiones, ese carácter excepcional coincide con la maravilla de la materia céltica, como es el caso de *Lanval*, en que el acontecimiento consiste en el encuentro con el hada. En otros, lo extraordinario tiene que ver con ese carácter de iluminación y de efecto que puede poseer un acontecimiento en la vida de un individuo. El efecto fulminante del suceso, que justamente por eso se convierte en aventura, se muestra, por ejemplo, en *Aüstic*. Tal y como advirtió Elena Eberwein, el problema que plantea este *lai* no es como pensó Leo Spitzer la historia de amor, sino la muerte del ruiseñor[22]: cuando la esposa recibe el ruiseñor muerto, que su marido ha matado, comprende que ya no es posible continuar su historia de amor, y que lo único que puede hacer es enviarle a su amante el ruiseñor muerto, quien a su vez no podrá hacer otra cosa que enterrarlo. La muerte del ruiseñor es la muerte de su amor, pues el acto alcanza una dimensión simbólica que no sólo no disminuye la realidad de los efectos (por ser simbólica), sino que los intensifica hasta tal punto que adquiere un valor mágico *que*

actúa sobre los personajes. Y ese mismo carácter mágico poseen las coincidencias, como por ejemplo sucede en *Le Fraisne*, en donde aquéllas más que un producto de casualidades arbitrarias, por el contrario responden a un orden de las cosas, que por más que resulte invisible para el común de los mortales, no por ello deja de existir y ser real. Por ello el azar y el destino no sólo no resultan incompatibles dentro de la noción de aventura, sino que se encuentran inextricablemente unidos, en la medida en que el azar es mágico y el destino ya ha dejado de ser esa fuerza inexorable que se derrumba sobre la persona para ser el resultado de un diálogo constante entre el individuo y el mundo exterior, es decir, para ser aventura misma. En el *lai Guigemar* parece emplearse de modo indistinto los términos de «destino» y «aventura»[23], pero lo que le sucede al protagonista, a Guigemar, es el resultado de su propia disposición ante la vida: Guigemar es un joven que ha decidido no amar[24]. Hasta que un día se adentra en el bosque para cazar y dispara una flecha a una cierva blanca que de pronto ve salir entre los matorrales. La flecha hiere mortalmente a la cierva, pero vuelve atrás y hiere a su vez a Guigemar en un muslo. Éste cae herido junto a la cierva, que entonces le habla y le dice su destino, de una manera que recuerda a una maldición y que se asemeja al *geis* céltico. Su herida nunca sanará, a menos que ame a una mujer[25]. Aunque sea en una relación inversa, se da aquí una coincidencia entre la interioridad del sujeto (no amar) y el curso de los acontecimientos (la obligación de amar), y es en esa coincidencia donde reside lo maravilloso de la aventura, y por lo que el acontecimiento se convierte en signo repleto de significado para quien lo vive[26]. En el *lai Bisclavret* la aventura es un secreto que no puede ser desvelado, pues se expone a la destrucción: cierto día, la esposa de un caballero de Bretaña desea saber adónde va su marido cuando se separa de ella, a lo que él le responde que grandes males podrán suceder si se lo explica, pues ella dejará de amarle y él se perderá completamente. Pero ante la insistencia de la esposa, sucede finalmente la asombrosa confesión de su aventura (*s'aventure li cunta*, v. 61):



Albrecht Altdorfer, *San Jorge y el dragón*, 1510. Óleo sobre pergamino. Pinacoteca de Munich

«Dame, jeo devienc bisclavret.	–Señora, me convierto en lobo.
En cele grant forest me met	Me meto en el gran bosque,
Al plus espés de la gualdine,	en la parte más espesa de matorrales,
S'i vif de preie e de ravine»	allí vivo de la presa y la rapiña
(vv. 63-66).	(pág. 75).

La esposa le pregunta entonces si va vestido o desnudo y él le responde que desnudo. A la siguiente pregunta, acerca de dónde deja sus ropas, se niega a contestar el esposo pretextando el gran peligro que correría si perdiera sus ropas, pues sin ellas nunca podría volver a ser un hombre normal y se quedaría para siempre como hombre lobo. También en esta ocasión la esposa le convence para que hable y el caballero responde con una minuciosa descripción del lugar:

«Dame», fet il, «delez cel bois,	–Señora –le dijo–, junto al bosque,
Lez le chemin par unt jeo vois,	al lado del camino por el que yo voy,
Une viez chapele i estait,	hay una capilla,
Ki meinte feiz grant bien me fait.	que muchas veces me ha sido muy útil:
La est la piere cruese e lee	hay allí una piedra hueca, grande,
Suz un buissun, dedenz cavee.	cavada por dentro, bajo un arbusto;
Mes draz i met suz le buissun,	meto mis ropas dentro, bajo el arbusto,
Tant que jeo revienc a maisun»	hasta que regreso a casa
(vv. 89-96).	(pág. 76).

El lugar se ha convertido en el destino mismo, como si de él (la piedra agujereada, el matorral, el camino, la capilla, el bosque) irradiara una fuerza mágica que obligara al caballero a acudir allí cada semana, a despojarse de sus ropas y a convertirse en hombre lobo[27]. La esposa se queda horrorizada ante la aventura:

La dame oï cele merveille,	La dama oyó esto,
De poür fu tute vermeille.	de miedo se puso completamente roja.
De l'aventure s'esfrea	Estaba espantada por la aventura
(vv. 97-99).	(pág. 76).

Tal como temía el caballero/hombre lobo la confesión de su aventura implicará el fin del amor, su pérdida, pues su esposa le traiciona, convirtiéndose él permanentemente en hombre lobo; destino del que sólo la intervención del rey podrá liberarle. Del análisis del significado de la aventura en los *lais*, Elena Eberwein concluye el carácter religioso de la aventura, pues «en esta imagen del mundo el azar es milagro, gracia, revelación, fuerzas terrenales de una verdad trascendente, siendo al mismo tiempo "religioso" allí donde es "mundano"»[28]. No resulta por tanto extraño que la mística se acogiera a este modelo de vida basado en la idea de aventura que se encuentra en la literatura cortés[29]. Pero incluso en la misma novela cortés, cuando el Grial se convierte en la aventura de la colectividad artúrica, se intensifican dos aspectos inherentes a ésta como forma de vida que la dotan de un profundo carácter religioso: en primer lugar, una radical identificación de la aventura con la gracia; y en segundo lugar, y derivado de lo anterior, una idea elitista de la aventura, pues sólo acontecerá a los elegidos. De esto último derivará una posibilidad que no quedará sin explorar en la novela cortés y que consistirá en la advertencia de un vacío derivado de la ausencia del acontecimiento singular.

En su estudio sobre la evolución del término *aventure* en el roman, Erich Köhler advirtió cómo el tema del Grial introdujo un cambio importante al perder aquélla su carácter autónomo y proseguir por la vía del espiritualismo bajo el signo de la fatalidad de la existencia. La búsqueda del Grial ofreció la posibilidad de ser la aventura conjunta de toda la caballería, con una función escatológica, al menos tal y como deseaba verse a sí misma, mientras que en la otra gran aventura de la Edad Media, las cruzadas, dicha caballería tuvo que reconocerse a sí misma tal como era en realidad[30]. Ciertamente la repentina aparición de un gran tema como el Grial en el horizonte de la novela artúrica supuso la acentuación de unos aspectos y la relegación de otros originalmente intrínsecos de la noción de aventura. Dejando aquí a un lado la dimensión histórica y sociológica para proseguir la orientación que nos hemos propuesto, la comprensión de la aventura como una forma de vida, resulta especialmente interesante cómo la aventura del Grial introdujo una incompatibilidad hasta cierto punto paradójica entre búsqueda y aventura. Si en el *Perceval* de Chrétien de Troyes el Castillo

del Grial se aparece al protagonista, en el *Parzival* de Wolfram von Eschembach la aparición del Castillo del Grial no se presenta como un hecho maravilloso simplemente, sino como un hecho de gracia, por lo que de nada sirve buscar el castillo. Por el contrario, la búsqueda del Castillo del Grial es totalmente improcedente, pues el castillo sólo aparece ante los elegidos[31].

Inre drîzec mîln wart nie versnitn	En un círculo de treinta millas
Ze keinem bûwe holz noch stein:	no se han cortado árboles o piedras para ningún edificio.
Wan ein burc diu stêt al ein.	Sólo un castillo se alza ahí.
Diu ist erden wunsches rîche.	Es mejor de lo que pueda desearse sobre la tierra.
Swer die suochet flîzeclîche,	Muchos lo buscan con esfuerzo,
Leider der envint ir niht.	pero por desgracia no lo encuentran.
Vil liute manz doch werben siht.	Y a pesar de ello, mucha gente lo intenta.
Ez muoz unwizzende geschehen,	Sólo a uno sin conocimiento puede sucederle,
Swer immer sol die burc gesehen (250 vv. 22-30).	pues con dificultad puede ser visto el castillo.

El estado de espera que implica la ética del acontecimiento, de la aventura, adquiere con el Grial un carácter tan radical que convierte en imposible la conciliación inicial entre la búsqueda y la aventura. De este modo, se crea la paradoja de que justamente el gran objeto de búsqueda que ha diluido todos los otros objetos de búsqueda tradicionales en la novela artúrica –la esposa, la reina– deja de serlo para transformarse en aquello que acontece al margen de la voluntad del individuo y sólo por voluntad expresa de Dios. Por ello, aunque la búsqueda del Grial sea una empresa de toda la colectividad artúrica, como se pone de manifiesto en el román en prosa de principios del siglo XIII *La Queste del saint Graal*, no todos alcanzarán la visión abierta del Grial, sino sólo la tríada de elegidos; de tal forma que incluso a algunos no les ocurrirá absolutamente nada, como a Gauvain que, sorprendido, le pregunta al ermitaño la causa de que nada le suceda en un bosque donde tanto le

habían sucedido, a lo que el ermitaño le responde que se ha metido en una búsqueda que no le corresponde en absoluto por lo que es mejor que retorne a la corte de Arturo[32].

La ausencia de la aventura es un mal que puede ser superado, pero este aspecto de negatividad también está presente en la novela artúrica. Así comienza *La vengeance de Raguidel*, de Raoul de Houdenc[33], en donde la situación de nada y vacío se recubre de notas humorísticas:

Li rois Artus ert coustumiers	El rey Artús tenía por costumbre
Que ja a feste ne mangast	no comer en la fiesta
Devant ce qu'en sa cort entrast	hasta que no se produjera
Novele d'aucune aventure.	alguna aventura en su corte.
Tels fu lors la mesaventure	Fue tal la desgracia
Que li jors passé et la nuis vint	que pasó el día y llegó la noche
C'onques nule n'en i avint,	sin que ocurriera ninguna,
S'en fu la cors torble et oscure.	por lo que la corte estaba inquieta y oscura.
Tant atendirent l'aventure	Esperaron tanto la aventura
Que l'ore del mangier passa.	que pasó la hora de la comida.
Li rois fu mus et si penssa	El rey enmudeció y se puso a pensar
A ce qu'aventure ne vint;	en el motivo por el cual no llegaba la aventura.
Dedens son cuer cest corols tint	Tenía tal aflicción en su corazón
Que poi s'en faut qu'il ne muert d'ire;	que faltó poco para que no muriera de ira.
Et li baron li vienent dire:	Los barones le dijeron:
«Sire, por Diu, laissiés ester!	–¡Señor, por Dios, dejadlo estar!
Vos n'i poés, rien conquester	No ganáis nada atormentándoos.
En dol faire, venés mangier!	Venid a comer.
Veés que vostre chevalier	Ved que vuestros caballeros
Vont esbahi ça .x., ça .xx».	están desfallecidos, diez por aquí, veinte por allá.
«Onques», dist li rois, «ne m'avint	–Jamás me ocurrió un día tan grande
A si haut jor ne n'avenra	–dijo el rey–,
Que je manjuce, ançois venra	en el que yo coma antes de que llegue
Aventure d'aucune part.	una aventura de alguna parte.
Dius qui tos biens donne et depart	Dios, que da y quita todos los bienes,
M'a le costume maintenue;	me ha mantenido en esta costumbre;

S’or ne vieut que plus soit tenue,	si ahora no la mantuviera,
D’auques per ge ma dingnité,	por poca cosa perdería mi dignidad
Et si m’en a desireté.	y se me tendría por desheredado.
Bien vuel morir puis que le pert!	¡Más vale morir antes que perderla!
Ce vos di je tot en apert»	Os lo digo claramente
(vv. 18-41).	(págs. 15-16).

La resolución del rey Arturo a no comer hasta la llegada de la aventura no puede entenderse más que como un reto al mundo, una provocación que espera una respuesta dentro de la adecuación entre interioridad y exterioridad que es intrínseca a la idea de la aventura medieval, aunque aquí se haga en el tono hilarante propio de la estética postclásica de algunos romans en verso de la primera mitad del siglo XIII[34]. La dificultad de encontrar aventuras ya la manifestaba Calogrenante en su conversación con el *vilain*:

Je sui, ce voiz, uns chevaliers	–Yo soy, ya lo ves, un caballero
Qui quier ce que trover ne puis;	que busca lo que no puede encontrar,
Assez ai quis, et rien ne truis.	mucho lo he buscado y nada he encontrado.
–Et que voldroies tu trover?	–¿Y qué querrías encontrar?
–Avanture, por esprover	–Aventuras, para poner a prueba
Ma proesce et mon hardemant.	mi valentía y mi arrojo.
Or te pri et quier et demant,	Ahora te ruego y suplico
Se tu sez, que tu me consoille	que me informes, si sabes,
Ou d’aventure ou de mervoille.	acerca de alguna aventura o maravilla.
–A ce, fet il, faudras tu bien:	–No conseguirás nada de esto –me dijo–,
D’aventure ne sai je rien,	pues no sé nada acerca de aventuras
N’onques mes n’en oï parler.	ni nunca oí hablar de ellas.
Mes se tu voloies aler	Pero si tu quieres ir
Ci pres jusqu’a une fontainne	cerca de aquí hasta una fuente...
(vv. 356-369).	(pág. 39).

Si Calogrenante no puede encontrar lo que busca, las aventuras para demostrar su valor, existe otro personaje en la novela artúrica que no quiere buscar ni encontrar nada. Se trata de un personaje extraño por su nihilismo. Para hacer visible su desemejanza con respecto al resto de los caballeros del mundo, viste con las armas del revés: es el Caballero

Cobarde de *Perlesvaus o El Alto Libro del Grial*[35]. La cobardía y el valor se suceden en la construcción de este personaje, como si con ese contraste tan intenso pudiera encerrarse la totalidad de un ser que representa la clave de una determinada concepción de la vida. Pues la vida como aventura requiere fundamentalmente valor, y la cobardía no es sino un rechazo de la misma. Es probable que el Cobarde intuyera la proximidad de su muerte y tratara de preservarse, o pensara que la vida no estaba hecha para él y de ahí su negativa al combate. Lo cierto es que cuando vence sus resistencias, se alegra por haber probado su sabor. Al abandonar su peculiar modo de ser y de vivir en el mundo caballeresco, pierde su invulnerabilidad, pero conquista la experiencia de la vida como aventura.

III. La coronación de Erec

«Pero madurez no es persuasión y menos aún fulgor intelectual. Es un precipitar imprevisto, casi diría biológico: un punto tocado por el conjunto de todos los órganos para que la verdad pueda hacerse naturaleza.»

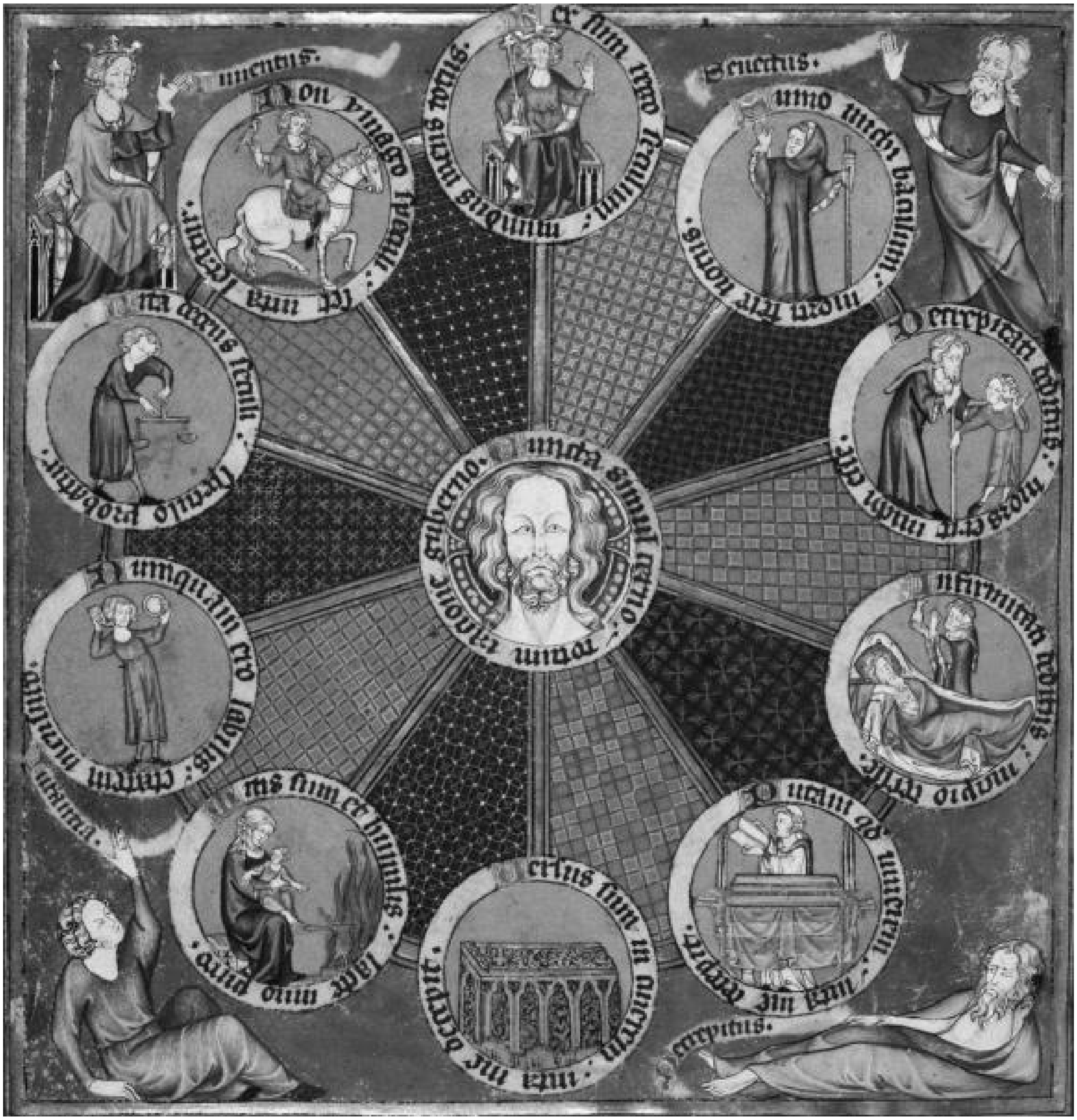
Cristina Campo, *Il flauto e il tapetto*

De la lectura de los romans artúricos permanecen en la memoria sobre todo las imágenes. De aquellos que fueron compuestos en verso, y en especial los de Chrétien de Troyes, siempre queda la necesidad de retornar al texto original y disfrutar de nuevo de la equivocidad de las palabras, de sus insospechadas uniones por el lugar que ocupan en la rima, o del ritmo al que se someten las frases; pero lo cierto es que por encima de todo, por encima incluso de un gran refinamiento en el arte de la escritura, se impone el placer de ver las imágenes, que fueron creadas con tal precisión y potencia que no es posible desprenderse de ellas. Las palabras del texto van tejiendo la imagen que de pronto queda petrificada en la imaginación del lector, del mismo modo que las que fueron iluminadas por los miniaturistas. La imagen encierra en sí misma todos los significados que lentamente se han ido trabando a lo largo del relato. Síntesis visuales que se muestran en todo su enigma y también en toda su ostentación, adquieren por ello un carácter emblemático, y al trascender el propio argumento alcanzan un plano simbólico. Si toda la literatura medieval en general se caracteriza por su visibilidad, los romans artúricos en particular son propiamente literatura icónica, quizás por lo que conservan del mito, aunque ya estén muy lejos de su oralidad[1]. Pues el mito no se cuela en la novela como visitante inesperado, sino que la ficción novelesca justamente pudo aparecer por la exégesis de los mitos clásicos a los que en el siglo XII se les aplicó la misma hermenéutica que hasta entonces sólo habían merecido las escrituras sagradas, y si bien nunca se les concedió la verdad en su literalidad, sí en cambio se encontraron bajo sus ropajes, los *integumenta* e *involucra*, las verdades filosóficas y morales[2]. En el diálogo entre la imagen y el significado que ésta encierra se desarrolla la

trama novelesca, procedente en el caso de la novela artúrica de la materia de Bretaña y del material mítico celta, aunque elaborada según las enseñanzas que había proporcionado el comentario de los autores clásicos[3].

Entre dos imágenes podría enmarcarse la historia narrada en el primer roman artúrico europeo, *Erec y Enide* de Chrétien de Troyes: las del caballero con el gavilán y la coronación de Erec. La conquista del gavilán es la primera aventura del protagonista del roman; su coronación en la ciudad bretona de Nantes es la imagen con la que se cierra el relato. Si este roman puede describirse como la historia que comienza con la conquista del gavilán y termina con la coronación de Erec, y si de inmediato se forman en la mente del lector dos imágenes emblemáticas, la del caballero que lleva en su puño un gavilán y la del rey sentado en el trono con los signos del poder, se debe, sin duda, a que ambos son dos iconos en el arte medieval, cuyos rasgos y atributos se encuentran perfectamente fijados en esta tradición plástica. El caballero con el gavilán es una imagen propia de una escena de caza, y también de una escena cortesana y caballeresca por la asociación entre el gavilán y el amor, entre el gavilán y la dama a la que se ofrece el pájaro conquistado, tal y como emerge en el motivo literario[4]. La coronación, o la imagen del rey con la corona, el cetro y la esfera, constituye una imagen infinitamente repetida en el arte imperial carolingio y otónida, y posteriormente en todas las representaciones de las monarquías con voluntad imperial[5]. Pero si estas imágenes plásticas tradicionales ayudan a visualizar con facilidad la primera y la última aventura de Erec, hay que decir que no es a ellas a las que de un modo generalizado se debe la comprensión del roman de Chrétien como una historia que se inicia con la conquista del gavilán y concluye con la coronación, sino a su conjugación y unión dentro de una tradición iconográfica concreta: aquella que se refiere a las edades del hombre y que resolvió la *iuventus* con la imagen de un caballero con gavilán y la *virilitas* con la imagen de un rey coronado. Dos ejemplos ingleses, fechados en la primera mitad del siglo XIV, ilustran la asociación de estas dos imágenes con dos edades del hombre: las pinturas murales de la torre de Long - thorpe (Northamptonshire) y el salterio de Robert de Lisle. En las pinturas murales la vida aparece dividida en siete edades (*infans*, *puer*, *adolescens*,

iuvenis, *senior*, *senex*, *decrepitus)*. El *iuvenis* se encuentra en la cima del arco y lleva en el puño un gavilán, mientras que el señor ostenta una espada y al parecer también sostiene un gavilán. J. A. Burrow comparó estas pinturas de Longthorpe con la rueda de la vida tal y como se encuentra representada en las iglesias y en algunos salterios, como por ejemplo el de Roberto de Lisle: en el centro de la circunferencia se situó el rostro de Dios que en su eternidad abarcaba también las edades de la vida del hombre situadas en el círculo y todas equidistantes con respecto al centro divino. En esta miniatura del salterio la vida humana se divide en diez edades y cuatro de ellas *(infantia*, *iuventus*, *senectus*, *decrepitus)* se colocaron en las esquinas. A diferencia de la pintura de Longthorpe, el *iuvenis* no se encuentra en la cima de la rueda, sino que precede, también con el gavilán, a la figura del rey coronado, que es la que domina toda la composición[6]. Es esta rueda de la vida, o mejor dicho una décima parte de esta rueda, la porción que va desde el caballero con el gavilán hasta el rey coronado en la cima de la rueda, la que podría relacionarse con la historia que cuenta Chrétien de Troyes, y desde esa relación proyectar una nueva luz sobre este roman que fundamentalmente no se definiría ya como una historia de amor y matrimonio, ni siquiera como un relato de soberanía, sino como la narración de una edad de la vida del hombre[7]. Detenido en esa décima parte de la vida, sin duda la más interesante de todas las edades, se trataría de relatar todo aquello que tiene que ver con el momento de la realización, con el proceso que conduce a la adquisición de la madurez, ese milagro en la vida humana que en el decir de Cristina Campo, nada tiene que ver con la fulguración intelectual, sino con un «imprevisto precipitar, biológico: un punto que viene tocado por todos los órganos para que la verdad pueda hacerse naturaleza». Es desde esta perspectiva biográfica, de una biografía de la interioridad, desde la que quiero abordar la novela artúrica. En la primera del género, en el *Erec*, creo que esta intención se trasluce con una relativa nitidez.



La rueda de la vida. *Salterio* de Roberto de Lisle. British Library. Ms. Arundel 83, fol. 126v, principios s. XIV

En la presentación del protagonista del relato se encuentra un dato que curiosamente no vuelve a aparecer, al menos de modo tan explícito, en ningún otro roman de Chrétien, la edad del personaje[8]:

Aprés les siust a esperon	Tras ellas iba espoleando un caballero,
Uns chevaliers, Erec a non.	que se llamaba Erec;
De la Table Reonde estoit,	pertenecía a la Tabla Redonda,
An la cort mout grant los avoit.	y en la corte tenía gran fama;
De tant com il i ot esté,	mientras él estuvo allí
N'i ot chevalier si loé,	no hubo caballero tan loado,
Et fu tant biax qu'an nule terre	y fue tan hermoso que en ninguna tierra
N'estovoit plus bel de lui querre.	se podía buscar otro más bello que él.
Mout estoit biax et preuz et genz	Era muy hermoso, valiente y gentil
Et n'avoit pas vint et cinc anz.	y aún no tenía veinticinco años;
Onques nus hom de son aage	nunca ningún hombre de su edad
Ne fu de si grant vaselage	tuvo tan nobles cualidades
(vv. 81-92).	(págs. 4-5).

Aún cuando los tratados acerca de las edades del hombre ofrecen variantes tanto en lo que respecta a la división de la vida, que puede repartirse en tres, cuatro, seis, siete o diez periodos, como en lo que se refiere a la duración de cada periodo, es en torno a los veinticinco años cuando se suele situar el inicio de la juventud. Así, por ejemplo, Dante, en el tratado 4 del *Convivio*, comienza hablando de la vida según el esquema triádico aristotélico para luego dividirla en cuatro edades (adolescencia, juventud, senectud y senilidad) considerando que la juventud comienza a los veinticinco años y se prolonga hasta los cuarenta y cinco[9]:

La duración de la segunda edad, que constituye la cima de nuestra vida, es determinada de diversas maneras por muchos. Pero, dejando a un lado lo que acerca de aquélla escriben los filósofos y los médicos y volviendo a la razón propia, digo que en la mayoría de los hombres capaces para formar un juicio natural esa edad dura unos veinte años. Y la razón de esta afirmación es que, si el punto más alto de nuestro arco está en los treinta y cinco, la curva del descenso de la vida ha de ser igual a la curva del ascenso, pues estas dos curvas de subida y de bajada constituyen los apoyos del arco, en el cual se advierte poca flexión. Tenemos, por tanto, que la juventud se acaba a los cuarenta y cinco años (IV, XXIV, 3)[10].

El roman de Chrétien narra, pues, la historia de la juventud de Erec, lo cual, en principio, no aporta ninguna novedad, al menos desde los estudios que en el año 1964 dedicaron Georges Duby y Erich Koehler al tema de la *jeunesse* como situación social en los linajes del norte de Francia de la segunda mitad del siglo XII y de la *joven* de la lírica trovadoresca, respectivamente[11]. Lo cierto es que desde estos estudios no se ha dudado de la atención que en las literaturas románicas ha recibido la «juventud» como expresión de una problemática real, de estrategias de alianzas matrimoniales y de marginalidad social; hasta tal punto que se ha apuntado la posibilidad de que estas literaturas hubieran surgido como un terreno de cultivo donde pudieran aflorar los conflictos, ante un público que no era otro que el representado en el mismo relato, esto es, un público de «jóvenes». El planteamiento que aquí se propone, de pensar la «juventud» como una edad de la vida no contradice las perspectivas de la historia social, que ha ahondado en las dificultades concretas de realización con las que se enfrentaron los hombres del siglo XII, condenados a una errancia que sólo concluía con el ansiado matrimonio y el posterior asentamiento en las tierras y la adquisición de poder, y que no concibe la edad de la vida en un sentido estrictamente biológico. La juventud entendida como edad de la vida se sitúa simplemente en un punto de mira diferente para proporcionar una distinta iluminación del asunto. La noción de edad de la vida tiene que integrarse en la concepción simbólica imperante en toda la cultura medieval, y de modo particular en la del siglo XII, siempre tratando de captar la realidad en su totalidad, dentro de una red de relaciones en la que ningún plano de lo real puede encontrarse aislado. En una obra muy pocos años anterior al *Erec*, el denominado *Tractatus de quaternario*, fechado a mediados del siglo XII, la vida aparece dividida en cuatro edades a las que corresponden los cuatro elementos, las cuatro regiones del mundo, los cuatro humores, las cuatro estaciones, los cuatro vientos principales y los signos del zodíaco según su división cuaternaria. Estos diferentes planos de la realidad están unidos *(coniuncta et compacta et associata)* gracias a sus cualidades y a elementos comunes compartidos. En efecto, toda comprensión simbólica de la realidad se fundamenta en las correspondencias que la unifican, y a este tipo de unidad podría referirse también el término

conjointure empleado por Chrétien en el Prólogo del *Erec*, que no tendría por qué aludir sólo a la unidad del relato, sino al «mundo» construido en él, un «mundo simbólico» en el que todos los planos de lo real se encuentran unidos por las relaciones analógicas[12]. La juventud de Erec, por tanto, no se presentará en su faceta biológica, sino simbólica, y eso implica, en primer lugar, que esta etapa narrada de la vida de un personaje no estará sola, sino en correspondencia con otros elementos, y, en segundo lugar, que los sucesos acaecidos en el interior de esa etapa poseerán un significado que tendrá que ser desvelado dentro del orden que ha construido el roman. Este interés por la vida humana y su exposición a partir de símbolos o alegorías se encuentra ligado a los comentarios que suscitó la *Eneida* de Virgilio, desde que en el siglo V Fulgentius leyera la epopeya bajo esta clave biográfica, tradición exegética que llegará hasta Dante. Al filósofo del siglo XII Bernardo Silvestre suele atribuírsele el *Comentario a la Eneida de Virgilio*, donde el gran poeta clásico aparece interpretado como un filósofo de la vida humana, de modo que los sucesivos libros de la *Eneida* no harían sino desplegar bajo los *integumenta* las distintas edades del hombre: el libro I es interpretado como el libro de la infancia, concebida como la primera edad del hombre, en que todavía no habla *(infantia)*; el libro II se ocuparía de la niñez *(pueritia)*; el libro III aludiría a la adolescencia *(adolescentie)*; el libro IV a la juventud *(iuventus)*; el libro V a la denominada edad viril *(virilis aetatis)*: dedicándose el libro VI al descenso a los infiernos de Eneas y quedando aquí interrumpido el comentario[13]. Quizás, Chrétien cita en el *Erec* la *Eneida* de Virgilio no sólo según la versión francesa de hacia el año 1165, el *roman d'Eneas*, auténtico modelo literario del género recién creado, sino siguiendo esta misma concepción exegética. Antes de la aventura final, la *Joie de la Cort*, Guivret le regala a Enide un palafrén cuya silla tiene unos arzones de marfil:

Li arçon estoient d'ivoire,	Los arzones eran de marfil
S'i fu antailliee l'estoire	y estaba tallada la historia
Comant Eneas vint de Troye,	de cómo Eneas llegó de Troya,
Comant a Cartaige a grant joie	cómo en Cartago lo recibió

Dido an son lit le reçut,	en su lecho con gran alegría Dido,
Comant Eneas la deçut,	cómo Eneas la engañó
Comant ele por lui s'ocist,	y como ella se dio muerte por él,
Comant Eneas puis conquist	cómo Eneas conquistó después
Laurente et tote Lonbardie,	Laurente y toda Lombardía,
Dom il fu rois tote sa vie	de la que fue rey el resto de su vida
(vv. 5335-5344).	(pág. 96).

La historia de Eneas se describe a través de cuatro imágenes (TroyaCartago-suicidio de Dido-coronación) que se van sucediendo hasta culminar en la coronación. De algún modo, Eneas funciona en el roman como el modelo de Erec, y las distintas imágenes podrían sugerir diversas etapas que recorrerían desde la *iuventus* hasta la *virilis aetatis*, una edad introducida por el autor del *Comentario a la Eneida* antes de iniciar el descenso de la curva[14]. Desde esta perspectiva, la pregunta a la que respondería el roman de Chrétien no se refiere tanto al modo en que se consigue esposa, ni tampoco a la forma en que se conquista el poder, sino que a través de tales *integumenta* a los que sin duda no ha desprovisto de su significado literal, se cuestiona el misterio profundo de la vida por el que el hombre «encarna su verdad», que no es otra que «su hacerse hombre», su edad viril, esto es, su madurez[15].

Restauremos las imágenes en el lugar que les corresponde dentro del relato. La conquista del gavilán es una aventura que en el *Erec* se encuentra combinada con otra que es la caza del ciervo blanco[16]. El relato comienza con la idea del rey Arturo de rehabilitar la costumbre de sus antepasados y salir a cazar el ciervo blanco. Erec no participa en la caza, sino que permanece junto a la reina Ginebra y una doncella, sin que en ningún momento se expliquen las causas de su actitud pasiva. Pero si la caza del ciervo blanco está estrechamente relacionada con la conquista del gavilán, ello se debe a que la aventura no encontrará resolución si no es a través de dicha conquista . El comportamiento descortés de un caballero desconocido y de su enano para con la reina Ginebra impulsa a Erec a abandonar la colectividad artúrica y perseguir al caballero hasta la ciudad en la que encontrará su aventura. El valvasor que le hospeda en su casa, le explica la fiesta que tendrá lugar al día siguiente y en la que sin duda ganará el caballero descortés: se trata de ofrecer un gavilán, que se colocará en una percha, a la amiga más

hermosa, y si alguien lo disputa, entonces tendrá lugar el combate[17]. El valvasor prestará a Erec las armas y también le ofrecerá a su bella hija para que pueda participar en el juego. La escena de la conquista del gavilán se desarrolla del modo siguiente:

Li chevaliers s'est avant trez,	El caballero avanza
A sa pucele dist an pez:	y dice tranquilamente a su doncella:
«Ma dameisele, cist oisiax,	–Doncella mía, esta ave
Qui tant bien est müez et biax,	tan bella y que ya ha mudado,
Doit vostre estre par droite rante,	con justicia ha de ser vuestra,
Que mout par estes bele et gente,	pues sois muy hermosa y gentil,
Et si iert il tote ma vie.	y así será mientras yo viva.
Alez avant, ma dolce amie,	Avanzad, mi dulce amiga,
L'esprevier a la perche prandre».	a coger el gavilán de la percha.
La pucele i vost la main tandre,	La doncella se dispone a tender la mano
Mes Erec li cort chalongier,	cuando Erec corre a impedírselo,
Qui rien ne prise son dongier:	pues no aprecia nada su pretensión:
«Dameisele, fet il, fuiez!	–Doncella –dijo–, ¡marchaos!,
A autre oisel vos deduiez,	idos por otra ave
Car vos n'avez droit an cestui.	pues no tenéis derecho a ésta,
Cui qu'an doie venir enui,	sin que haya de haber enojo;
Ja cist espreviers vostres n'iert,	este gavilán ya no será vuestro,
Que miaudre de vos le requiert,	pues alguien mejor, mucho más bella
Plus bele asez et plus cortoise» (vv. 805-823).	y más cortés que vos os lo reclama (pág. 17).

Erec insta a Enide a que se acerque para coger el gavilán, cuando el caballero desconocido le desafía al combate. Después de vencerle, Erec le obliga a que se dirija a la corte de Arturo para ponerse a las órdenes de la reina Ginebra por la descortesía pasada. Al día siguiente también parten Erec y Enide a la corte de Arturo. Es Enide quien lleva el gavilán:

Erec chevalche lez le conte	Erec cabalga junto al conde
Et delez lui sa bele amie,	y, a su lado, su bella amiga
Qui l'esprevier n'oblia mie:	que no olvidó el gavilán:
A son esprevier se deporte,	con el gavilán se distrae;

Nul autre richesce n'an porte.	no lleva otra riqueza.
Grant joie ont fet au convoier	Gran alegría hacen en la despedida
(vv. 1428-1433).	(pág. 29).

A la llegada a la corte del rey Arturo, la belleza de Enide permite concluir con la costumbre de la caza del ciervo blanco. Chrétien de Troyes indica que «aquí terminan los primeros versos» (*Ici fenist li premiers vers*, v. 1808). La caza del ciervo blanco y la conquista del gavilán han construido la primera parte de la obra, que sigue el esquema del cuento cuyo motivo principal es la adquisición de una esposa. La imbricación de ambos episodios se muestra a partir de diversos rasgos, tal y como señaló Donald Maddox: mientras Erec se muestra pasivo en la caza del ciervo blanco y se mantiene al lado de la reina Ginebra, en la corte del rey Arturo es el mismo rey quien forma par con Enide al besarla como la más hermosa y ofrecerle el premio de la costumbre de la caza. Los cuatro personajes constituyen una unidad cuaternaria en la obra, a veces cruzada (Erec y Ginebra, Arturo y Enide), otras, en cambio, paralela (Arturo y Erec, Ginebra y Enide), mostrándose en este último caso las diferencias que separarán a ambos personajes y su forma de encarnar la soberanía[18]. Además, ambos animales, ciervo y gavilán, son comparados con los protagonistas en su noche de bodas:

Cers chaciez qui de soif alainne	Con mayor placer que el del ciervo perseguido,
Ne desirre tant la fontainne,	jadeante de sed, cuando llega a la fuente
N'espreviers ne vient a reclain	o que el del gavilán cuando,
Si volantiers quant il a fain,	hambriento, se dirige hacia el señuelo.
Que plus volantiers n'i venissent,	Ellos se encontraron,
Einçois que il s'antre tenissent.	antes de solazarse.
Cele nuit ont bien restoré	Aquella noche se resarcieron
De ce qu'il ont tant demoré	de lo que han esperado tanto tiempo
(vv. 2041-2048).	(pág. 39).

El matrimonio de Erec y Enide se celebra en la fiesta de Pentecostés (v. 1892). Esto no constituye un dato puramente accesorio sino que encuentra significación, sobre todo si se relacionan estos versos, tal y

como ha hecho Philippe Walter, con la recitación del salmo 41, según se acostumbraba a hacer en la liturgia de la vigilia de Pentecostés: *Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum*... La repentina confluencia de un motivo de origen celta (la caza del ciervo blanco) con un pasaje bíblico ya nos sitúa ante un despliegue de contenidos que se enriquecen recíprocamente, pero además la alusión a una fiesta y la rememoración de su liturgia alertan acerca de una concepción del tiempo fundamentalmente arcaica y, por tanto, sagrada. La caza del ciervo resuena ahora con otro acento y según esta referencia bíblica pasa a convertirse en símbolo de la propia esposa, Enide, mientras que el gavilán lo es de Erec. La referencia al ciervo a través de la liturgia de Pentecostés une además las dos fiestas: Pascua y Pentecostés, pues la caza del ciervo blanco sucede el lunes de Pascua, y la conquista del gavilán, el martes de Pascua, que concluirá con el matrimonio el día de Pentecostés. Los veinticinco años de Erec encuentran correspondencia con la estación primaveral. En el román el tiempo pasa sin que exista, al parecer, afán alguno de precisión cronológica –al menos, según la idea que nosotros tenemos del tiempo–, pero, en cambio, hay una clara voluntad de hacer coincidir los acontecimientos singulares con las festividades, que son las que indican los cambios y las rupturas. Como sostiene Philippe Walter, «la fiesta en el relato es el punto de juntura ideal de todas las dimensiones del tiempo colectivo e imaginario remitiendo al tiempo mítico, fundador de la sociedad cortés»[19]. Se impone una noción cualitativa del tiempo, no cuantitativa, una concepción que sobre todo atiende a la diferenciación. Desde esta perspectiva temporal, el sentido biográfico que creo hallar en el roman posee una dimensión simbólica, en la idea de que importa menos la cantidad de tiempo transcurrido, que las transformaciones acaecidas en el individuo. De Pascua a Pentecostés: ésa es la primera trayectoria vital de Erec, lo que puede entenderse como un equivalente temporal de las imágenes de la conquista del gavilán y del matrimonio. El inicio de la *iuventus* se explicita a través de la correspondencia de estos planos distintos de realidad: el ciervo/gavilán, la mujer, Pascua/Pentecostés, el matrimonio. La interiorización de estas realidades, su abstracción en ideas, tal y como exige toda lectura simbólica del mito, nos sitúa ante el joven que acaba de encontrarse ante su propio sol, simbolizado en el

gavilán, y cuyo espíritu se ha unido con su parte inconsciente y femenina, según el simbolismo que otorga la alquimia al matrimonio[20]. La renovación de su interioridad ocurre en concordancia con la renovación de la naturaleza, en primavera. La muerte a la edad anterior (la adolescencia) y su resurrección en otra, en la *iuventus*, corresponde al simbolismo cristiano de la Pascua, pues «Pascua aparece litúrgica y cosmológicamente como un paso de la muerte del invierno a la vida del verano: es el milagro de la vida reencontrada» y «marca simultánea mente el triunfo de Cristo sobre la muerte y la eclosión de la primavera»[21].

Junto al tiempo jalonado por las fiestas, perfectamente definido y compacto, existe en el roman otro tiempo indeterminado. En el *Erec* si los primeros pasos de la juventud del héroe quedan enmarcados por los días que van desde la Pascua hasta Pentecostés, en cambio el tiempo después del matrimonio, el tiempo del amor que desemboca en la crisis y en la nueva partida de Erec a la aventura, queda en la indefinición. Douglas Kelly, al trazar la cronología de Erec, calculó que el torneo de Tenebroc comienza un mes después de las bodas en Pentecostés, que al segundo día del torneo Erec y Enide se despiden de la corte de Arturo y parten a Carnant, a casa del padre de Erec, y que el viaje dura cuatro días[22]. A partir de este momento desaparecen los indicios temporales, dándose entrada a las suposiciones. Si Kelly considera que Erec y Enide llegan a Carnant hacia julio o agosto y que la felicidad matrimonial se prolonga durante nueve o diez meses basando su cálculo en que el episodio del castillo de Limors (v. 4741) sucede cuatro días después de la marcha de Erec y Enide de la corte, Philippe Walter, en cambio, afirma que es imposible precisar la duración del éxtasis de los protagonistas[23]. Parece realmente que el narrador se haya desentendido de la duración y que los sucesos queden suspendidos fuera de un tiempo concreto, a la manera que tiene el cuento de situar su relato en un *in illo tempore* imposible de fijar cronológicamente. La distinción entre una cronología continua, según la cual los sucesos se reparten en pequeñas unidades de medida, por lo general el día, y otra discontinua, elipsis que introducen silencios y rupturas, constituye una clasificación necesaria para aproximarse a la idea del tiempo representada en el roman. La discontinuidad cronológica funciona en ocasiones como una

estrategia narrativa para separar bloques o partes dentro del relato, sin que resulte posible establecer el tiempo transcurrido entre una parte y otra. En cambio, los sucesos narrados según una forma temporal continua concretan un corto espacio de tiempo que en el relato suele extenderse a lo largo de muchos versos[24]. Desde que Erec abandona a la reina Ginebra para seguir al caballero descortés y regresa con Enide a la corte de Arturo después de haber conquistado el gavilán han transcurrido sólo tres días, y son esos tres días los que forman los «primeros versos» del roman (v. 1808). Junto al tiempo litúrgico lleno de sentido, al que corresponden los momentos decisivos en la vida del protagonista, el roman crea el tiempo de la aventura, que es un tiempo corto, donde los días funcionan como los peldaños de una escalera, marcando gradualmente la iniciación del personaje. Los espirituales de Occidente, los monjes, comprendieron las transformaciones acaecidas en la interioridad a partir de símbolos como el de la escalera, e insistieron en este carácter sucesivo según el orden que permiten las imágenes de escalones, grados, pasos[25]. En los ritos de paso propios de las sociedades arcaicas como la celta, que según Mircea Eliade se habrían transformado en motivos literarios en la novela artúrica, se insiste sobre todo en el carácter gradual en que se opera el cambio de una situación a otra, por ejemplo, en los ritos de pubertad[26]. Después de que el relato muestre la entrada de Erec en la juventud, a partir del gavilán y del matrimonio, entre la Pascua y Pentecostés, sucede una de esas elipsis, uno de esos silencios, en que el tiempo transcurre sin que el narrador sienta interés alguno por comunicarlo a su público. Un día, la felicidad conyugal termina. Las palabras de Enide lamentando su destino y el de su marido porque éste se ha convertido en un hombre que ha olvidado las armas por amor a ella, despiertan a Erec de su letargo, quien, tras armarse ceremonialmente con sus armas sobre la alfombra con figura de leopardo, sale, sin saber adónde, simplemente a la aventura, acompañado de su esposa, a la que prohíbe que le dirija la palabra. Vuelven a sucederse los días y las aventuras: el primer día combate con tres caballeros ladrones y después con cinco más –Alfred Adler encontró un significado numérico en estos dos combates primeros de Erec, pues el ocho era considerado el número de la Justicia, tal y como transmitió Macrobio[27], «compuesto de tres y cinco»–; el

segundo día lo pasan en el castillo del conde Galoain, quien se muestra decidido a seducir a Enide, y de donde tienen que huir; el tercer día, combate con Galoain y con Guivret. La noche del tercer día tiene lugar el encuentro con Keu y con Gauvain, que finalmente logra que Erec y Enide se queden con ellos y con toda la corte, que está acampada muy cerca. El cuarto día Erec combate con los gigantes, y después de este duelo cae desmayado a causa de las muchas heridas que ha recibido, del calor y el cansancio. El conde de Limors los encuentra y los lleva a su castillo. Todos creen que Erec ha muerto y el conde fuerza a Enide a casarse con él. Erec se recupera del desmayo y huye con Enide. Es el momento de la reconciliación. Al quinto día vuelven a encontrarse con Guivret, en cuyo castillo se quedan quince días. Erec está curado y deciden retornar a la corte de Arturo. En el camino de retorno y al vigésimo día desde su salida de la corte del padre de Erec, del rey Lac, encuentra Erec la gran aventura: la Alegría de la Corte. Se trata de la aventura que culmina el proceso iniciado desde su segunda salida: es la más difícil por su carácter maravilloso, auténtico sortilegio que tiene que ser salvado. La victoria sobre Mabonagrain, el caballero que vive apresado en un recinto encantado por haberle concedido a su doncella un *don contraignant*, es la victoria sobre sí mismo, sobre su sombra o doble[28], y significa además la acción propiamente heroica en la medida en que la aventura restaura el orden y la armonía en el país, resultando ser un bien para toda una colectividad. Erec y Enide permanecen en el lugar tres días más y después retornan a la corte de Arturo en un viaje que dura nueve días. Así pues, si la primera parte de *Erec* (hasta «los primeros versos») se prolonga durante cuatro días, esta tercera parte, desde la salida de la corte del rey Lac hasta el retorno a la corte del rey Arturo, se extiende a lo largo de poco más de un mes. La segunda parte, aquella que va desde el matrimonio hasta la crisis conyugal, tendría una duración sin especificar (¿unos meses?, ¿un año?, ¿más de un año?). En la corte de Arturo todos los reciben con una inmensa alegría. El rey le pide a Erec que le cuente las aventuras. Erec comienza su relato «sin olvidar ni una sola de sus aventuras». Interviene el narrador para asegurar que no las piensa repetir, aunque en cualquier caso, ofrece un resumen, muy semejante al modo en que se relató la *Eneida* a través de la descripción de los arzones de marfil de la silla del palafrén de Enide:

Des trois chevaliers qu'il conquist,	acerca de los tres caballeros a los que venció,
Et puis des cinc, et puis del conte	después de los cinco, y después del conde
Qui feire li volt si grant honte,	que quiso hacerle tan gran deshonra,
Et puis des jaianz dist aprés.	después habló de los gigantes;
Trestot en ordre pres a pres	todo por orden, poco a poco, les contó sus aventuras
Jusque la ou il esfronta	hasta que le partió la frente
Le conte qui sist au mangier,	al conde que estaba sentado para comer,
Et con recovra son destrier	y cómo recobró su destrero
(vv. 6484-6492).	(pág. 115).

En efecto, Erec narra todas sus aventuras excepto, curiosamente, la última, la Alegría de la Corte, y lo hace siguiendo un estricto orden cronológico, borrando las interrupciones, como por ejemplo, la noche en la corte de Arturo, el reposo en el castillo de Guivret, con lo cual se remarca el carácter sucesivo, continuo, ininterrumpido del camino caballeresco, de la errancia, que en la *quête del Graal* adquirirá su forma definitiva al establecerse como norma explícita que el caballero no se albergará más de una noche seguida en un mismo castillo. Con el retorno de Erec y Enide a la corte de Arturo podría parecer que el roman ha concluido. Pero en el relato se había abierto otro espacio paralelo a la corte del Arturo, que es la corte del rey Lac, el padre de Erec: allí, adonde Erec y Enide se dirigen después de su matrimonio, allí, donde ahora también regresarán, y donde la curva de la vida de Erec alcanza su cenit. Erec promete al rey Arturo que se quedará en su corte dos o tres años según unos manuscritos, tres o cuatro según otros. Después de un tiempo que queda indeterminado en el roman, según la característica expresión de «tanto... que» (*Erec a cort tant demora, [...] que morz fu ses peres li rois* [vv. 6506-6508], Erec tanto permaneció [...] que murió el rey su padre), Erec y Enide retornan a la casa del padre. Faltan ocho días para la Navidad. El rey Arturo le promete que le coronará en la ciudad de Nantes, en Bretaña, el mismo día de Navidad. A Nantes acude gran cantidad de gente de muy diversas regiones; también los padres de Enide, cuya presencia remite al principio del

relato, a la conquista del gavilán, considerando que desde entonces ha transcurrido mucho tiempo (*que mout lonc tans passé avoit*, v. 6628); esto es, según el cómputo aproximado que permite el roman, unos cinco años. La fiesta comienza con la investidura de cuatrocientos caballeros y con el ejercicio de la generosidad del rey Arturo. La coronación es objeto de una minuciosa y larguísima descripción que no puedo dejar de reproducir:

En la sale ot deus faudestués	En la sala había dos tronos de marfil,
D'ivoire, blans et biax et nués,	blancos, hermosos y nuevos,
D'une meniere et d'une taille.	iguales, del mismo tamaño.
Cil qui les fist, sanz nule faille,	El que los hizo, sin duda,
Fu mout soutix et angigneus,	era diestro e ingenioso,
Car si les fist sanblanz andeus	pues los hizo tan parecidos
D'un haut, d'un lonc et d'un ator,	en altura, anchura y aspecto
Ja tant n'esgardessiez antor	que por más que mirarais alrededor
Por l'un de l'autre dessevrer	para distinguirlos,
Que ja i poïssiez trover	no encontraríais nada
An l'un qui an l'autre ne fust.	en uno que no estuviera en el otro.
N'i avoit nule rien de fust,	Y no había en ellos nada de madera,
Se d'or non et d'ivoire fin.	sino que todo era de oro y de puro marfil;
Antaillié furent de grant fin,	estaban muy bien labrados,
Car li dui manbre d'une part	pues las dos patas de un lado
Orent sanblance de liepart,	parecían leopardos
Li autre dui de corquatrilles.	y las otras dos, cocodrilos.
Uns chevaliers, Bruianz des Illes,	Un caballero, Bruián de las Islas,
En avoit fet don et seisine	los había regalado y ofrecido
Le rois Artus et la reïne.	al rey Artús y a la reina.
Li rois Artus sor l'un s'asist,	El rey Artús se sentó en uno,
Sor l'autre Erec aseoir fist,	en el otro hizo que se sentara Erec,
Qui fu vestuz d'un drap de moire.	que iba vestido con un mujayar.
Lisant trovomes an l'estoire	Leyendo, hemos encontrado en la historia
La description de la robe,	la descripción del vestido:
Si an trai a garant Macrobe	se aduce como testimonio a Macrobio,
Qui an l'estoire mist s'antante,	que se ocupó de la historia,
Que l'an ne die que je ne mante.	no se diga que yo miento.
Macrobe m'anseigne a descrivre,	Macrobio me enseña a describir,
Si con je l'ai trové el livre,	tal como la he encontrado en el

	libro,
L’uevre del drap et le portret.	la labor del tejido y su aspecto.
Quatre fees l’avoient fet	Lo habían hecho cuatro hadas
Par grant san et par grant mestrie.	con gran conocimiento y habilidad.
L’une i portraist Geometrie	La primera representó a Geometría,
Si com ele esgarde et mesure	tal como observa y mide,
Con li ciax et le terre dure,	con el cielo y la dura tierra,
Si que de rien nule n’i faut	de forma que no faltó nada;
Et puis le bas, et puis le haut,	y cómo calcula después el bajo y el alto,
Et puis le lé, et puis le lonc,	el ancho y el largo;
Et puis esgarde par selonc	y luego, observa el mar,
Con la mers est lee et parfonde,	cómo era de grande y profundo,
Et si mesure tot le monde.	y cómo mide el resto del mundo;
Ceste oevre i mist la premerainne	esta labor puso la primera de las hadas.
Et la seconde mist sa painne	La segunda se esforzó
En Arimetique portraire,	en representar a Aritmética
Si se pena de mout bien faire,	y se esforzó en hacerlo muy bien:
Si com ele nonbre par sans	cómo numera, según el sentido,
Les jorz et les ores del tans,	los días y las horas
Et l’eve de mer gote a gote,	y las aguas del mar gota a gota
Et puis la gravele trestote,	y después toda la arena
Et les estoiles tire a tire.	y las estrellas, por completo;
Bien an set la verité dire,	bien sabe decir la verdad al respecto,
Et quantes fuelles an bois a:	y cuántas hojas hay en un bosque;
Onques nombres ne l’an boisa,	en ningún número se equivocó,
Ne ja n’an mantira de rien,	ni mentirá en nada,
Car ele i viaut antandre bien.	pues sabe mucho de ello:
Tex ert l’uevre d’Arimetique.	tal era la obra de Aritmética.
Et la tierce oevre ert de Musique,	La tercera labor era de Música,
A cui toz li deduiz s’acorde,	con la que se emparejan todos los entretenimientos:
Chanz et deschanz, et, sanz descorde,	canto y discanto, y sonido de cuerda,
D’arpe, de rote et de vïele.	de arpa, de rota y de viola;
Ceste oevre estoit et boene et bele,	esta labor era buena y hermosa,
Car devant lui gisoient tuit	pues delante estaban
Li estrumant et li deduit.	todos los instrumentos y cosas agradables.
La quarte, qui aprés ovra,	La cuarta, que trabajó después,
A mout boene oevre recovra,	llevó a cabo un trabajo muy bueno,
Que la meillor des arz i mist:	porque representó a la mejor de

	las artes:
D’Astronomie s’antremist,	se ocupó de Astronomía,
Cele qui fet tante mervoille	que hace tantas maravillas
Et as estoiles s’an consoille	y que se aconseja con las estrellas,
Et a la lune et au soloil.	con la luna y con el sol.
En autre leu n’an prant consoil	No toma consejo de ninguna otra cosa
De rien qui a feire li soit.	que haya en cualquier lugar,
Cil la consoillent bien a droit	aquéllas le dan buen consejo
De quanque cele les requiert,	de cuantas cosas les pregunta,
Et quanque fu et quanque iert,	de cuanto fue y de cuanto será,
Li font certainnemant savoir,	a la fuerza tienen que saber,
Sanz mantir et sanz decevoir.	sin mentir ni engañar.
Ceste oevre fu el drap portreite	Esta obra estaba representada en la tela
Don la robe Erec estoit feite	de la que estaba hecho el vestido de Erec,
A fil d’or ovree et tissue.	trabajada y tejida con hilo de oro.
La pane qui i fu cosue	La piel, que lo forraba,
Fu d’unes contrefetes bestes	era de unos extraños animales,
Qui ont totes blondes les testes	de cabeza rubia y cuerpo negro
Et les cos noirs com une more	como mora,
Et les dos ont vermauz desore,	de lomo rojo por encima
Les vantres noirs et la coe inde.	y panza negra y cola de color índigo;
Itex bestes neissent en Inde,	tales animales nacen en India
Si ont berbioletes non,	y se llaman bestezuelas,
Ne manjüent s’espices non,	sólo comen especias,
Quenele et girofle novel.	canela y clavo fresco.
Que vos diroie del mantel?	¿Qué os diré del manto?
Mout fu riches et boens et biax;	Era muy rico, bueno y hermoso;
Quatre pierres ot es tassiax:	cuatro piedras tenía en el broche:
D’une part ot deus crisolites,	en un lado, dos crisolitas
Et de l’autre deus ametistes,	y en el otro, dos amatistas,
Qui furent assises en or.	que estaban engastadas en oro.
[…]	[...]

Maintenant comanda fors treire,	Entonces ordenó sacar de su tesoro
Deus corones de son tresor,	dos coronas,
Totes massices de fin or.	macizas y de oro puro.
Quant il ot comandé et dit,	Apenas lo había ordenado y dicho,
Les corones sanz nul respit	le trajeron las coronas
Li furent devant aportees,	sin más tardanza,
D’escharbocles anluminees,	iluminadas con carbunclos,
Que quatre en avoit en chascune.	que había cuatro en cada una.

Nule riens n’est clartez de lune	Nada es la claridad de la luna
A la clarté que porroit randre	comparada con la claridad que podía dar
Des escharbocles la plus mandre:	el más pequeño de los carbunclos:
Por la clarté qu’eles gitoient,	por la luz que arrojaban,
Tuit cil qui el palés estoient	todos los que había en la sala
Si tres durement s’esbaïrent	se espantaron mucho,
Que de piece gote ne virent.	pues de pronto no veían nada;
Neïs li rois s’an esbaï	incluso el rey se espantó
Et ne por quant mout s’esjoï,	y, no obstante, se alegró mucho
Qu’il les vit si cleres et beles.	al ver aquellas coronas tan brillantes y bellas.
L’une fist prandre a deus puceles	Hizo que una la tomaran entre dos doncellas
Et l’autre a deus barons tenir.	y la otra dos nobles.
Puis comanda avant venir	Después ordenó que avanzaran
Les evesques et les prïeus	los obispos y priores
Et les abez religïeus	y los religiosos abades,
Por enoindre le novel roi	para ungir al nuevo rey,
Selonc la crestïene loi.	según la ley cristiana.
Maintenant sont avant venu	Ya han avanzado
Tuit li prelat, juesne et chenu,	todos los prelados, jóvenes y viejos,
Car a la cort avoit assez	porque en la corte había bastantes
Clers et evesques et abez.	clérigos, obispos y abades.
L’evesques de Nantes meïsmes,	El propio obispo de Nantes,
Qui mout fu prodom et saintismes,	que era hombre muy justo y santo,
Fist le sacre del roi novel	consagró al rey novel,
Mout saintemant et bien et bel,	con mucha santidad y de forma muy hermosa y bella,
Et la corone el chief li mist.	y le puso la corona en la cabeza.
Li rois Artus aporter fist	El rey Artús hizo que trajeran
Un ceptre qui mout fu loez.	un cetro que era muy estimado;
Del ceptre la façon oez,	oíd cómo era el cetro:
Qui fu plus clers c’une verrine,	era más transparente que el cristal,
Toz d’une esmeraude anterine,	hecho con una sola esmeralda,
Et si avoit plain poing de gros.	y tenía de grueso el tamaño de un puño.
La verité dire vos os	Me atrevo a deciros la verdad,
Qu’an tot le monde n’a meniere	pues en el mundo no hay ninguna clase
De poisson, ne de beste fiere,	de pez, animal salvaje,
Ne d’ome, ne d’oisel volage,	hombre o pájaro volador,
Que chascuns lonc sa propre ymage	que –según su propia imagen–

N'i fust ovrez et antailliez.	no estuviera representado allí y tallado.
Li ceptres fu au roi bailliez Qui a mervoilles l'esgarda, Si le mist, que plus ne tarda, Li rois Erec an sa main destre: Or fu rois si com il du estre (vv. 6705-6878).	El cetro fue entregado al rey, que lo contempló maravillado y, sin tardar más, se lo puso el rey a Erec en la mano derecha: ahora ya era rey tal como debía ser (págs. 119-122).

En esta descripción de la coronación de Erec en Nantes el día de Navidad parece reflejarse un acontecimiento real: las cortes convocadas por Enrique II en esa ciudad la Navidad del año 1169 con el fin de avanzar su proyecto de casar a su tercer hijo, Geoffrey, con la hija del duque Conan IV de Bretaña, su vasallo en tanto que conde de Richmond, y por tanto imponerles a los bretones a su hijo como soberano, según la costumbre capeta de ceder a los hijos los feudos en vida y asegurar así la continuidad dinástica. En la Navidad del año 1169 los barones bretones prestaron homenaje a su hijo, que sólo contaba con once años, y a la muerte del viejo duque un año después, Geoffrey tomó posesión efectiva de Bretaña. En efecto, son muchos los elementos que comparten el suceso histórico y el relato de ficción como para no atender a esa «corriente realista», como la llamara A. Fourrier, que invade el roman[29]. Pero naturalmente el significado no se agota ahí. Tratemos de restituir las resonancias significativas, es decir, la compleja red de analogías implícitas en la escena. El narrador ha creado una imagen construida pieza a pieza, en la que están presentes todos los signos del poder: los tronos de marfil y oro, los signos de la indumentaria, del vestido y el manto, las coronas, el cetro. Los gestos dinamizan la imagen: la imposición de la corona, la unción, y la entrega del cetro que finaliza el acto. Hay tal atención vertida en la construcción de esta imagen que no es extraño que muchos estudiosos hayan interpretado este roman como un relato de soberanía en el que late todavía la concepción de la primera función indoeuropea, anunciada en toda la tercera parte de la novela y, en especial, en la última aventura, la Alegría de la Corte. Pero si ahora nos atenemos de un modo estricto a la escena misma, sorprenden algunos detalles, como por ejemplo, la duplicación de los signos del poder, en primer lugar de

los tronos: uno es para Arturo, el otro es para Erec. Duplicidad que luego pasará de Arturo a Enide: para ella es la segunda corona. El rey Arturo funciona como el modelo para el nuevo rey que al mismo tiempo encarna su superación. Al confrontar el *Erec* de Chrétien y el *Erek* de Hartmann von Aue, Jean Paul Allard destacó el hecho de que si en el roman francés Erec es coronado por el rey Arturo se debe a la necesidad de mostrar un camino iniciático hasta la soberanía, mientras que en cambio el autor alemán no quiso meterse en esos derroteros y prefirió mantenerse respetuoso con las costumbres sucesorias germánicas fundadas en los derechos de la sangre real. Por ello, en la versión alemana de la historia, Erek es coronado por su padre el rey Lac y no hay descripción del acto[30]. Pero ¿qué significa camino iniciático? «La coronación de Erec y Enide es eminentemente simbólica», sostiene Allard, y ello nos sitúa de inmediato en otro plano de análisis que tiene que ver con el simbolismo numérico y con las correspondencias. Destaca la voluntad de simetría a partir de una duplicidad que se suele resolver en un cuaternario: los dos tronos de marfil tienen dos patas semejantes a leopardos y dos patas semejantes a cocodrilos; el broche del manto tenía cuatro piedras, en un lado dos crisolitas y en el otro, dos amatistas; las dos coronas llevan cuatro carbunclos cada una. Pero sobre todo destaca el vestido de Erec, cuyo orden simbólico reposa también en el cuatro: las cuatro hadas que lo tejieron, representaron el *quadrivium*, esto es, a Geometría, Aritmética, Música y Astronomía. La elección del *quadrivium* frente al *trivium* fue interpretada por Reto R. Bezzola como la preferencia por una soberanía que posee una amplia visión del universo, pues a través de la geometría se comprende la inmensidad del espacio, a través de la aritmética el sentido de los números, a través de la música la armonía del mundo, y a través de la astronomía la suerte de la vida humana, en lugar del saber clerical proporcionado por la gramática, la retórica y la dialéctica[31]. El vestido de Erec remite a una noción cósmica de la soberanía, al igual que el cetro, en el que se ha convocado a todos los animales de la tierra. Si bien el *quadrivium* reúne el conjunto de los cuatro grados supremos de la ciencia humana, pueden detectarse también otras correspondencias, en especial, la de las cuatro virtudes cardinales: la templanza, el coraje, la prudencia y la justicia, y que Jean Paul Allard remonta al Libro IV de la

República de Platón[32]. La imagen está inundada por la luz de los materiales atribuidos a los objetos representados: el oro de los tronos, los carbunclos de las coronas, el cristal y la esmeralda del cetro. La corona, como sostiene J. E. Cirlot, es símbolo mismo de luz y de la iluminación recibida, al tiempo que, según el simbolismo alquímico, alude a la superación y al triunfo sobre sí mismo[33]. La luz que irradia de los objetos se acompaña de la luz del día en que Erec es coronado. Philippe Walter ha restituido el significado profundo de la fiesta litúrgica en el roman, y desde esta mirada, no puede pasar desapercibido el hecho de que Erec recibe la soberanía en Navidad, que es el momento «en que renace el sol en el corazón de la larga noche de invierno. Erec y Enide son coronados en Nantes en la apoteosis de la luz nueva». ¿Y por qué Enide junto a Erec?, nos podemos preguntar. Las analogías con Cristo son aquí también manifiestas, así como el sincretismo con el mito celta, ya que la soberanía se adquiere a través de la mujer: «el matriarcado céltico de Erec reencuentra el día de Navidad el matriarcado virginal del cristianismo»[34].

De la soberanía como adquisición efectiva del poder podemos pasar a una idea interior de la soberanía que de algún modo ya ha sido insinuada. La idea de la soberanía como el triunfo sobre uno mismo a través de la conquista de las virtudes, como la realización de la verdad y con ella el logro de la madurez que nos sitúa en la cima de la vida, ahí donde la curva comienza a descender, vuelve a conducirnos a la idea del roman como una biografía simbólica, al menos de una parte de la vida del individuo. De Pascuas a Navidad, Erec recorre las cuatro estaciones en el círculo que sirve para esquematizar el año, y que, como tal, puede simbolizar la vida entera o bien una porción de ella. Las correspondencias que sugiere el *quadrivium* comienzan a desplegarse: las cuatro ciencias, las cuatro virtudes, las cuatro estaciones, los cuatro elementos, los cuatro humores. De la conquista del gavilán a la coronación, las imágenes, como en el salterio de Roberto de Lisle, muestran en este roman el camino de la *iuventus*. Sin la imagen del leopardo en la alfombra es probable que Erec nunca hubiera llegado al trono con las patas de leopardo. La realización interior no excluye la exterior. Aquí son coincidentes. El destino de Erec es la soberanía, tal como comprendió en el momento de crisis, en la repentina e

iluminadora consciencia de que Enide no es un fin sino un medio. Por encima de Enide, en el horizonte distante se perfila la corona a la que llega a través de la mujer, pero también a través del reconocimiento del leopardo.

IV. El sacrificio: Lancelot

«Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame.»

Mateo 16, 24

«Mi sacrificio es un espíritu quebrantado, un corazón quebrantado y humillado tú no lo desprecias.»

San Agustín, *La ciudad de Dios*, X, 5

«El único regalo es una parte de ti mismo.»

R. W. Emerson, *Ensayos*

En medio del bosque, en un camino, un caballero armado con todas sus armas, a pie y sin lanza, se ha encontrado con una carreta. Ha reventado, al menos, dos caballos. Por vez primera, ahora, desde hace ya un cierto tiempo, se ve obligado a detenerse y frenar su enloquecida carrera. Tras de sí ha dejado restos de combates. Este caballero anónimo ha hecho una repentina aparición en el relato que acaba de comenzar. Me refiero al roman de Chrétien, *El Caballero de la Carreta*. Este caballero ha venido a sumarse, sin que nadie sepa ni quién es ni de dónde viene, a la caballería artúrica con Gauvain a la cabeza, que va detrás del raptor de la reina y de Keu. En efecto, el relato comienza con una vieja historia en la que se trasluce el mito de origen celta: el rapto de la reina que deja estéril a la tierra y que tendrá que ser rescatada del reino de los muertos en el año nuevo[1]. La combinación de este elemento estructural, el rapto de la reina, con el del «bello desconocido» fundamentaron la historia de Lancelot du Lac, una historia tradicional con una intensa inclinación biográfica, ampliamente difundida, de la que se han conservado al menos tres versiones importantes: la de Chrétien de Troyes (1177-1180), la versión alemana de Ulrich von Zaktikhoven (1200) y el *Lancelot en prosa* del primer tercio del siglo XIII. La originalidad de Chrétien habría consistido en haber convertido al personaje en el amante de la reina[2]. Pero no sólo eso. En su elaboración del mito, Chrétien pensó a su protagonista Lancelot como

figura de un destino. Ajeno aparentemente a una intención biográfica como la que dominará el roman en prosa, Chrétien comienza, no por la infancia del héroe, sino de modo repentino, *in media res*, sin ofrecer ningún dato, a diferencia de Erec, que permita situarlo en la cronología de la vida[3]. El inicio de su roman se construye, a partir del momento en que el caballero raptor se lleva de la corte del rey a Ginebra acompañada por Keu, a una velocidad de vértigo, como si tratara de encarnar en los octosílabos las galopadas de los caballos. Todos los caballeros, y hasta el mismo rey, salen detrás del raptor para asistir al combate que Keu librará con él. El narrador construye todo el pasaje a base de elipsis, llenándolo de silencios y de preguntas sin respuestas. Se trata de un pasaje eminentemente visual, que transcurre a través de la mirada de Gauvain[4]. Pero ¿quién es el personaje con el que se encuentra Gauvain en el bosque y al que le cede uno de sus caballos? Para el lector el personaje permanecerá oculto hasta aproximadamente la mitad del roman, aunque Gauvain lo conozca perfectamente[5]. Después de entregarle un caballo, el caballero desaparece de su vista, hasta que de pronto vuelve a verlo, y entonces el caballero está a pie y sin lanza, delante de una carreta. Es la carreta quien dibuja el destino del caballero, dentro de un relato que cabe entenderse como biográfico siempre y cuando se vacíe al concepto de su carácter biológico para saturarlo en cambio de contenido simbólico. Chrétien se desinteresa de la cadena genealógica del héroe, no le importa ni siquiera su nombre, ni su edad. Toda su intención está concentrada en la creación de la imagen: el caballero delante de la carreta.

N’i a pas granmant aresté,	No se paró allí largo rato [Gauvain],
Einz passe outre grant aleüre,	sino que avanza con raudo paso,
Tant qu’il revit par avanture	hasta que volvió a ver, por azar,
Le chevalier tot seul a pié,	al caballero, a pie, completamente solo,
Tot armé, le hiaume lacié,	completamente armado, el yelmo enlazado,
L’escu au col, l’espee ceinte,	el escudo al cuello, ceñida la espada,
Si ot une charrete atainte (vv. 314-320).	que había llegado delante de una carreta[6] .

El caballero se ha quedado sin caballo. Armado con todas sus armas defensivas, se ha detenido ante la carreta. El relato se detiene con el caballero y da entrada a una explicación acerca de lo que es una carreta:

De ce servoit charrete lores	Por aquel entonces las carretas servían
Don li pilori servent ores,	como los cadalsos de ahora;
Et en chascune boene vile,	y en cualquier buena villa,
Ou or en a plus de .III. mile,	donde ahora se hallan más de tres mil,
N'en avoit a cel tans que une,	no había más que una en aquel tiempo.
Et cele estoit a ces comune,	Y aquélla era de común uso,
Ausi con li pilori sont,	como ahora el cadalso,
Qui traïson ou murtre font	para los asesinos y traidores,
Et a ces qui sont chanp cheü	para los condenados en justicia,
Et as larrons qui ont eü	y para los ladrones que se apoderaron
Autrui avoir par larrecin	del haber ajeno con engaños
Ou tolu par force an chemin.	o lo arrebataron por la fuerza en un camino.
Qui a forfet estoit repris,	El que era cogido en delito
S'estoit sor la charrete mis	era puesto sobre la carreta
Et menez par totes les rues,	y llevado por todas las calles.
S'avoit totes enors perdues	De tal modo quedaba con el honor perdido,
Ne puis n'estoit a cort oïz	y ya no era más escuchado en cortes,
Ne enorez ne conjoïz.	ni honrado ni saludado.
Por ce qu'a cel tens furent tex	Por dicha razón, tales y tan crueles
Les charretes et si cruex,	eran las carretas en aquel tiempo,
Fu premiers dit: «Quant tu verras	que vino a decirse por vez primera lo de:
Charrete et tu l'ancontreras,	«Cuando veas una carreta y te salga al paso,
Fei croiz sor toi et te sovaigne	santíguate y acuérdate de Dios,
De deu, que max ne t'an avaigne» (vv. 321-344).	para que no te ocurra un mal».

Ante el camino del caballero ha aparecido el objeto infamante. ¿Qué tiene que ver Lancelot, el mejor caballero del mundo, con la carreta asociada con los cadalsos, con los asesinos y traidores, con los ladrones; con el delito, en definitiva? Se trata de lo más ajeno a su ser y, sin

embargo, le ha salido al paso, y muy pronto habrá de comprender que no podrá hacer nada para no verse mezclado con el «mundo» de la carreta, sino que, por el contrario, está a punto ya de caer en él[7]. El caballero se aproxima a la carreta y formula la pregunta que, de algún modo, comienza por descubrir su anonimato:

Li chevaliers a pié, sanz lance,	El caballero a pie, sin lanza,
Aprés la charrete s'avance	avanza hacia la carreta,
Et voit un nain sor les limons	y ve a un enano sobre el pescante,
Qui tenoit come charretons	que tenía como carretero
Une longue verge an sa main,	una larga fusta en la mano;
Et li chevaliers dit au nain:	y dice el caballero al enano:
«Nains, fet il, por Deu, car me di	«Enano, ¡por Dios!, dime
se tu as veü par ici	si tú has visto por aquí
passer ma dame la reïne»	pasar a mi señora la reina».
(vv. 345-353).	

«Mi señora la reina»: el personaje se manifiesta como el fiel vasallo, el fiel servidor, tal y como establecen las normas del amor cortés. Va en busca de la reina raptada, aunque en el relato no se ha especificado de dónde ha salido ni cómo se ha enterado del rapto de la reina. Lo único seguro es que él no estaba en la corte de Arturo. Y ahora, que ha perdido el rastro de la comitiva, se ha encontrado con la carreta conducida por un siniestro personaje, el enano, cuya respuesta le habrá de situar en un estado de perplejidad y duda.

Lancelot en la carreta. *El Libro de Lancelot*. Pierpont Morgan Library, Ms. 806, fol. 158, ca. 1315

Li nains cuiverz de pute orine	El infame enano
Ne l'en vost noveles conter,	no le quiso dar noticias,
Einz li dist: «Se tu viax monter	sino que le contesta: «Si quieres montar
Sor la charrete que je main,	en la carreta que conduzco,
Savoir porras jusqu'a demain	mañana podrás saber
Que la reïne est devenue» (vv. 354-359).	lo que le ha pasado a la reina».

La búsqueda de la reina pasa por la carreta, por dejarse contaminar por el objeto infamante. Jean Rychner pensaba que la carreta decía más a los contemporáneos de Chrétien que a nosotros[8]. Es muy posible. En cualquier caso, el texto no deja lugar a dudas. En la reacción de Lancelot se agregarán otros significados al carácter ya explicitado de objeto de castigo y tortura, pues la carreta será la que, para asombro de todos, abra la vía del amor:

Tantost a sa voie tenue	De inmediato prosigue su camino
Li chevaliers que il n'i monte.	y el caballero no sube.
Mar le fist et mar en ot honte	¡Para su desdicha lo hizo y para su desdicha tuvo vergüenza
Que maintenant sus ne sailli,	de no saltar de inmediato,
Qu'il s'an tendra por mal bailli.	pues luego habrá de sentirlo!
Mes Reisons, qui d'Amors se part,	Pero Razón, que de amor se aparta,

Li dit que del monter se gart,	le dice que se guarde de montar,
Si le chastie et si l'anseigne	le aconseja y le advierte
Que rien ne face ne anpreigne	que no emprenda ni haga nada
Dom il ait honte ne reproche.	por lo que pueda tener vergüenza ni reproche.
N'est pas el cuer mes an la boche	Razón que se atreve a decir esto,
Reisons qui ce dire li ose,	no está en el corazón sino en la boca,
Mes Amors est el cuer anclose,	pero Amor que está encerrado en su corazón,
Qui li comande et semont	le ordena [y aconseja]
Que tost an la charrete mont.	que suba de inmediato a la carreta.
Amors le vialt et il i saut,	Amor lo quiere y él salta,
Que de la honte ne li chaut	pues nada le importa la vergüenza,
Puis qu'Amors le comande et vialt	ya que así Amor lo ordena y quiere.
(vv. 360-377).	

En la edición de Wendelin Foerster el pasaje contiene dos versos más:

Tantost a sa voie tenue	De inmediato reanuda su camino [el enano],
Qu'il ne l'atent ne pas ne ore,	sin esperarle ni un momento,
Tant solemant deus pas demore	mientras el caballero espera para subir a la carreta
Li chevaliers que il ne monte	[lo que se tarda en dar] dos pasos[9] .
(vv. 362-365).	

Estos dos versos, que no aparecen en el manuscrito considerado «el mejor», la copia de Guiot, encuentran correspondencia en la obra en un episodio muy alejado, cuando la reina le recuerda a Lancelot la duda que experimentó antes de subirse a la carreta:

«Comant? Don n'eüstes vos honte	–¿Cómo? ¿Pues no tuvisteis vergüenza
de la charrete et si dotastes?	de la carreta y dudasteis?
Molt a grant enviz i montastes,	Subisteis con gran esfuerzo
Quant vos demorastes .ii. pas»	cuando tardasteis dos pasos.
(vv. 4484-4487).	

Una viva discusión se suscitó entre los romanistas desde la crítica que

Eugène Vinaver hiciera a la edición de Roques por mantenerse fiel al «buen» manuscrito de Guiot y no integrar ambos versos, considerados por él como auténticos y originales[10]. Dejando al margen la cuestión de la autenticidad de los dos versos, aunque admitiendo su existencia en unos manuscritos, los «dos pasos», expresión original de Chrétien o interpolación de un copista, constituyen una gráfica expresión del estado en que se encuentra Lancelot. Indeciso, no sabe qué hacer. Y duda el tiempo en que se tarda en dar dos pasos. Es un momento asediado por el dilema[11], expresado alegóricamente en el combate entre Razón y Amor, que Chrétien resuelve en un estilo agustiniano situando a la Razón en la boca y al Amor en el corazón[12]. En el debate interior la palabra clave es *honte*, la vergüenza, opuesta al *enor*, la principal virtud caballeresca. En este contexto sorpresivamente la *honte* está positivamente valorada, o al menos nada debe importar frente a las exigencias de Amor. La carreta le procurará efectivamente la vergüenza, la humillación, pero al mismo tiempo será la sola posibilidad para alcanzar el lejano país adonde se han llevado a la reina.

El episodio de la carreta posee en el roman un contenido y significado absolutos. El suceso no se pone en relación con las siguientes aventuras, ni su significado deriva de su relación con las demás. De hecho, en esta obra Chrétien, como señalara Walter Haug, abandona el esquema de la sucesión de aventuras como modo de indicar el camino de iniciación y transformación caballeresca según había ensayado en el *Erec* y el *Yvain*, para plantear ya de entrada una problemática de la que se irán abordando sus distintos aspectos[13]. Dicho de otro modo, si los caballeros de sus anteriores romans «se hacen» a lo largo del camino caballeresco, Lancelot configura su ser interior a partir de un único acto: su salto a la carreta. Por ello, la aparición de la carreta en su camino es el suceso decisivo, constructor de destino, como pueda serlo el encuentro con la Esfinge. No es superfluo, por tanto, indagar en el significado del objeto. Si por un lado, Chrétien parece referirse a un objeto real en las prácticas judiciales de su época, no es posible dejar de lado las posibles asociaciones míticas suscitadas[14]. Junto al carácter infamante de la carreta, se vislumbra también su otra cara profundamente luminosa, pues comparte con el carro muchos de sus elementos. «Cuando [el carro de sol] lleva a un

héroe, es el emblema del cuerpo de ese héroe consumiéndose en el servicio del alma», se lee en el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot[15]. Lancelot en la carreta puede verse como un ladrón o un asesino, pero también como un héroe solar. Esta profunda ambivalencia procede del símbolo mismo. En la reflexión de Ananda K. Coomaraswamy en torno al carro de fuego destaca su carácter doble: el carro de fuego de los dioses y el de los hombres como vehículo humano, uno que va derecho al cielo y el otro que es utilizado con fines humanos, para referirse finalmente al caso concreto que aquí nos ocupa: «En otras palabras, desde un punto de vista la encarnación es una humillación, desde otro, en cambio, una real procesión. Nos limitaremos aquí a examinar sólo el primer caso. Los castigos tradicionales (por ejemplo, la crucifixión, el empalamiento, el desollamiento) se fundan en analogías cósmicas. Uno de estos castigos es el de la carreta: quien, como criminal, es llevado en un carro por las calles de la ciudad pierde el honor y todos los derechos establecidos por la ley; la carreta es una prisión móvil, el hombre "encarretado" *(rathita)* es un prisionero. Y ésta es la razón por la que en el *Lancelot* de Chrétien, el Caballero de la Carreta se muestra reticente y duda antes de subir a la carreta, que sin embargo debe conducirlo hasta el final de su búsqueda. En otras palabras, el héroe solar se retrae ante su cometido, consistente en liberar a la psique (Ginebra) [...]. La vacilación corresponde a la de Agni antes de convertirse en auriga de los dioses (*RV* , X, 51), a la bien conocida del Buda a poner en movimiento la Rueda de la Ley, y a la de Cristo, cuando dice: "Aleja de mí este cáliz". Es la vacilación de quien no quiere aceptar la propia cruz»[16]. El comparatismo propio de los análisis simbólicos acaba de situar en una dimensión universal el suceso de la carreta, y sobre todo, lo ha asociado con otro símbolo que no puede ser pasado por alto: el de la cruz, lo que comporta la equivalencia simbólica entre Lancelot y Cristo en tanto que héroes solares, fundamentada en la duda. La asociación de la carreta con la cruz permite ahondar en la ambivalencia del símbolo y en el carácter paradójico que posee el objeto en la obra de Chrétien.

El carácter infamante de la carreta es algo que se comprueba a lo largo del roman, pues aunque Lancelot sólo viaja un día en ella, se recogen puntualmente las reacciones que suscita en quienes lo ven, y

posteriormente en los que recuerdan que había montado en la carreta. Lancelot sufre la humillación y el oprobio, como más adelante lo sufrirá en el torneo de Noauz[17]. Además, la carreta le concederá un nombre pues a partir de haber montado en ella, será conocido como Caballero de la Carreta, de modo que su identidad, la nueva, se forja enteramente en el acto y en la decisión de subir en ella. Pues si la vacilación encarnada en «los dos pasos» puede ser interpretada como el retraimiento del héroe ante la cruz como destino, también ese instante muestra la libertad de elección del héroe y la adquisición de la conciencia de lo que tal acto significa. ¿Pero qué significa realmente subir en la carreta? Jacques Ribard, en una monografía publicada en 1972, abordó las resonancias cristológicas del roman[18]. Y es que, en efecto, la «locura de la cruz» como la denominara san Pablo, es muy semejante a la «locura de la carreta», como la llama el propio Gauvain[19]. La «locura» radica en su doble rostro paradójico, pues al tiempo que es «lo más bajo» (la infamia, la vergüenza), es también «lo más elevado» (símbolo cósmico), en la inversión que supone el acto de subirse a la carreta, que, si bien dibuja el camino de la vergüenza, al mismo tiempo conduce hasta donde nadie puede llegar, es decir, a la absoluta lejanía. La carreta, como la cruz, reclama el sacrificio. Se trata aquí de un sacrificio espiritualizado, que podría ser asimilado a la muerte mística, en tanto que el acto de Lancelot significa un vaciado de sí mismo, un aniquilamiento[20]. La negación de sí mismo persiste a lo largo de toda la obra. Su nombre sólo puede ser pronunciado por la dama, como Beatriz pronuncia el de Dante en la *Commedia*, pues sólo a ella le corresponde nombrar, que es lo mismo que conceder existencia. Ahora bien, ¿es Lancelot Cristo? O ¿tiene intención Chrétien de Troyes de contarnos a partir de imágenes profanas la historia de Cristo? No lo creo. Y no porque piense en la posibilidad de desentrañar las intenciones de un autor en un texto, sino por el propio funcionamiento del simbolismo. Lancelot puede semejarse a Cristo, en tanto que héroes solares ambos, pero la figura de su destino es otra. El destino de Lancelot es el amor a una mujer, y sólo a partir de éste se convierte en salvador de la humanidad. La concepción del amor que desarrolla Chrétien a partir de Lancelot corresponde al modo en que fue elaborado este tema a lo largo del siglo XII, es decir, a la peculiar sacralización de la que fue objeto. La

idea del amor planteada por Chrétien pasa por el sacrificio, en lo que se aparta de la figura tristaniana[21]. El texto sagrado, los evangelios, resuenan en el roman de Chrétien, como resuenan en los relatos folklóricos, en los cuentos, permitiendo que aflore así un intenso simbolismo[22]. ¿Qué ocurre después del salto de la carreta?

Lancelot y el enano en la carreta, y Gauvain en su caballo, llegan a un castillo, en el que Lancelot desea probar el lecho prohibido, a pesar de las advertencias de la doncella, que no lo considera digno. A medianoche, desde el tejado sale una lanza de fuego que como un rayo va a clavarse en el lecho donde yace Lancelot, aunque en lugar de atravesarlo sólo lo roza, sin apenas herirle. Lancelot apaga el fuego del lecho y vuelve a dormirse tranquilamente. Por la mañana, Lancelot, que a partir de este momento será llamado «el caballero que estuvo en la carreta» (*cil qui sor la charrete ot sis*, v. 542), va a sentarse pensativo (*pansis*, v. 541) junto a unas ventanas que daban a un prado. Gauvain se encuentra en la ventana vecina junto a la doncella del castillo. De pronto, ante sus ojos aparece, en la pradera que se extendía junto al río, una litera con un caballero y tres doncellas que se lamentaban desesperadas. Detrás de la litera ven venir a una comitiva formada por un caballero de elevada estatura acompañado de una hermosa dama. Lancelot reconoce a la reina. Su mirada queda imantada: no puede dejar de mirar (*de l'esgarder onques ne fine*, v. 562); y cuando ya no la puede ver, parece que va a dejarse caer, y habría caído de no ser por Gauvain, que al punto lo salva. La escena ha dado lugar a muchos comentarios, entre los que destaca la advertencia de una tentación suicida[23]. Lo cierto es que en ella Chrétien esboza a su caballero de la carreta como un héroe ensimismado, inmerso en un pensamiento sin duda excesivo, como en un sueño, que es el lugar de encuentro con la amada, tal y como cantaban desde hacía años los trovadores del sur de Francia. No sabemos cómo era Lancelot antes de subir a la carreta, pero después hacerlo aparece como un héroe pensativo. En el roman de Chrétien el pensamiento no sólo es el estado natural del *fin amant*, sino que creo que tiene que ver con el sacrificio perpetrado en el acto de subir a la carreta, con el sacrificio como negación de sí mismo y como muerte. Lancelot se encuentra en un estado de dormición, como el de la esposa en el Cantar de los Cantares, acerca de la que san Bernardo comentó:

«Este sueño de la esposa no es el corporal, ese apacible sopor transitorio de la carne o ese otro terrible que arranca la vida en su raíz: ni mucho menos ese que adormece en el pecado y acarrea la muerte irreversible. Al contrario, es un adormecimiento vivificador y vigilante que ilumina los sentidos interiores y, preservando de la muerte infunde una vida sempiterna. Es en realidad una dormición que no adormece los sentidos, porque los arrebata violentamente. [...] Por ello no será ningún absurdo si llamo yo muerte al éxtasis de la esposa... La contemplación, creo yo, estriba parcial o plenamente en este arrobamiento. Porque corresponde a la virtud humana no dejarse poseer por los deseos terrenos»[24]. Los sentidos exteriores de Lancelot parecen cerrados si no es para ver a la reina, que de pronto aparece en el mundo, en la exterioridad, aunque su sede se encuentre dentro, en lo más profundo de la interioridad de Lancelot. Si en la escena de la ventana Chrétien aborda la reacción de su héroe ante la aparición exterior de la reina –de lo que volverá a ocuparse más adelante, al encontrar el fetiche, el peine con los cabellos de la reina–, en las siguientes aventuras se concentra en construir el estado de arrobamiento de Lancelot y la oclusión de sus sentidos exteriores. Después del encuentro en la encrucijada con la doncella que les desvela a él y a Gauvain todos los misterios acumulados hasta el momento (quién es el raptor de la reina, a dónde se la ha llevado y cuáles son los caminos que conducen hasta el reino del que nadie retorna), Chrétien define la figura de Lancelot con unos versos soberbios. Es el momento de la separación de Lancelot y de Gauvain. Cada cual seguirá su camino y entonces «el de la carreta» piensa:

A tant s'an va chascuns par lui,	En esto cada uno se va por su lado,
Et cil de la charrete panse	y el de la carreta piensa,
Con cil qui force ne desfanse	como quien no tiene ni fuerza ni defensa
N'a vers Amors qui le justise,	frente a Amor que lo gobierna.
Et ses pansers est de tel guise	Y su pensamiento es de tal guisa,
Que lui meïsmes en oblie,	que se olvida de sí mismo,
Ne set s'il est ou s'il n'est mie,	no sabe ya si es o si no es,
Ne ne li manbre de son non,	no se acuerda de su nombre,
Ne set s'il est armez ou non,	no sabe si va o no armado,

Ne set ou va, ne set don vient,	no sabe adónde va ni sabe de dónde viene,
De rien nule ne li sovient	no se acuerda de absolutamente nada,
Fors d'une seule, et por celi	excepto de una sola cosa y por ésta
A mis les autres en obli,	ha olvidado todas las demás.
A cele seule panse tant	En esta sola piensa tanto
Qu'il n'ot ne voit ne rien n'antant	que no oye, no ve ni entiende nada.
(vv. 710-724).	

La negación invade los cuatro versos encabezados todos ellos por la misma letanía: *ne set/ne ne*. Un no saber, un olvido de todo aquello que pertenece a la esfera del yo es lo que caracteriza a su pensamiento *(ses pansers)*. El olvido de sí, de su nombre, de su circunstancia, busca el vaciado interior con un único objeto: dejar lugar para que pueda vivir allí «una sola cosa». Al cerrar los sentidos *(n'ot ne voit)* el mundo exterior es negado. Sólo existe la memoria de la «sola cosa» para la cual ha sido levantado el templo interior[25]. Y en ese estado extático, de salida del mundo para recogerse en la intimidad, comienza la errancia de Lancelot hacia el reino del que nadie retorna, tal y como ha llamado la doncella de la encrucijada al país de Gorre, la tierra lejana a donde ha sido conducida la reina por su raptor Meleagante. Su caballo le conduce hasta un vado, defendido por un caballero acompañado de una doncella, que le prohíbe el paso. Lancelot todavía no ha salido de su pensamiento a pesar de que ya era hora nona, y por ello no oye nada (*Cil ne l'antant ne ne l'oï,/Car ses pansers ne li leissa*, vv. 744-745). El defensor del vado vuelve a gritarle que se abstenga de continuar su camino, pero Lancelot sigue sin oírle (*Cil panse tant qu'il ne l'ot pas*, v. 753). De pronto, su caballo se mete en el agua y el defensor del vado, tremendamente irritado, se dispone ya a atacarle, y de un golpe lo derriba de su caballo. El contacto con el agua hace que se despierte (*s'esvoille*, v. 769), y entonces ve al caballero (*Lors a le chevalier veü*, v. 772). En la siguiente aventura, a Lancelot le aguarda un segundo lecho, en el que la doncella que le ha ofrecido hospedaje quiere acostarse con él. Lancelot no tiene más remedio que acostarse junto a ella, pero se guarda mucho de tocarla (*De tochier a li molt se gueite*, v. 1216), de decirle palabra (*ne ne dit mot*, v. 1218), o de mirarla (*n'onques ne torne son esgart*, v. 1221). El retraimiento de Lancelot, dice el texto, se debe a

que sólo tiene un corazón y éste ya se encuentra en un lugar (*n'a cuer que un*, v. 1228; *tot le fet an un leu ester/Amors qui toz les cuers justise*, vv. 1232-1233). Los sentidos dormidos de Lancelot, ya sea por el éxtasis o por voluntad propia, despiertan de golpe en el siguiente episodio que, desde esta perspectiva, contrasta fuertemente con los anteriores. Cabalgando por el bosque acompañado de la doncella hospitalaria, Lancelot topa en su camino con una fuente que brotaba en medio de un prado; junto a la fuente había una grada de piedra y sobre ésta alguien había olvidado un peine de marfil incrustado de oro con algunos cabellos. Al ver el peine, Lancelot baja de su caballo para cogerlo. Lo mira, y observa los cabellos (*L'esgarde et les chevox remire*, v. 1393). La doncella le revela que el peine pertenece a la reina y que los cabellos hermosos, claros y relucientes (*si biax, si clers et si luisanz*, v. 1415) son de su cabeza. Al preguntarle Lancelot de qué reina está hablando y responderle ésta que de «la mujer del rey Arturo», el cuerpo se le dobla, de modo que tiene que apoyarse en el arzón de su silla. Al oír las palabras de la doncella (*Quant cil l'ot*, v. 1424), Lancelot ha estado a punto de caer, pues ha sentido tal dolor en el corazón (*Qu'il avoit au cuer tel dolor*, v. 1435) que se queda sin palabras y pierde el color. Luego, le regala el peine a la doncella, tal y como le había prometido, no sin antes sacar cuidadosamente los cabellos que se habían quedado enredados:

Ja mes oel d'ome ne verront	Jamás ojos humanos verán
Nule chose tant enorer,	honrar con tal ardor ninguna otra cosa.
Qu'il les comance a aorer,	Empieza a adorarlos.
Et bien .c.m. foiz les toche	Cien mil veces se los lleva
Et a ses ialz et a sa boche	a sus ojos, a su boca,
Et a son front et a sa face,	a su frente y a su cara.
N'est joie nule qu'il n'an face,	No hay gozo que no haga:
Molt s'an fet liez, molt s'an fet riche,	muy feliz, muy rico se siente.
An son saing pres del cuer les fiche	Los aprieta en su pecho cerca de su corazón,
Entre sa chemise et sa char.	entre su camisa y su carne.
N'en preïst pas chargié un char	Por nada querría tener en su lugar un carro
D'esmeraudes ne d'escharboncles,	lleno de esmeraldas y carbunclos.

Ne cuidoit mie que reoncles	Se cree protegido de infección
Ne autres max ja mes le praigne,	o de cualquier otro mal.
Diamargareton desdaigne	Desdeña el diamargaritón,
Et pleüriche et tiriasque,	el elixir contra la pleuresía y
	la triaca medicinal,
Neïs saint Martín et saint Jasque,	y a san Martín y a Santiago,
Car an ces chevox tant se fie	pues tanto confía en la ayuda
	de aquellos cabellos
Qu'il n'a mestier de lor aïe	que no piensa necesitar su ayuda.
(vv. 1460-1478).	

Ver, tocar, sentir en la piel: los sentidos de Lancelot se han despertado ante la aparición de algo que pertenece a la reina. La sacralización del objeto es evidente. Los cabellos de la reina suscitan adoración, y se les atribuyen funciones protectoras y curativas. Se han convertido en talismán y reliquia, superiores, para Lancelot, a las de los santos[26]. Anuncian la adoración del cuerpo de la reina en el tercero y último de los lechos. Apuntan al hecho de que la reina es la única realidad externa reconocida por Lancelot, dentro de esta vía de negación que culmina en el umbral del país de Gorre: el cementerio en el que Lancelot realiza el acto extraordinario, heroico y único, auténtico contrapunto de la subida a la carreta, pues es un acto de honor y no de infamia para quienes lo contemplan. A pesar de que suponga una inversión con respecto a la carreta, el levantamiento imposible de la lápida se verá inmerso en la negatividad, de modo que en esta aventura puede situarse una segunda muerte del héroe[27].

Después de impedir que un caballero orgulloso se lleve a la doncella protegida de Lancelot y de la discusión entre dicho caballero y su padre, Lancelot llega a un cementerio a la hora de nona, en cuyo interior se encuentran hermosas tumbas sobre las que están grabados los nombres de los que reposaban en su interior. Después de haber visto los nombres de Gauvain, Yvain, etc., encuentra una tumba de mármol que sobrepasaba a todas las demás en belleza. El caballero llama al monje para preguntarle por las tumbas y aquél le explica que nadie podría levantar la lápida más hermosa, sobre la que había una inscripción que decía que quien la levantara, liberaría a todos los que estaban prisioneros en el país del que nadie sale. Lancelot se dirige a la

tumba y levanta la lápida sin el menor esfuerzo. El monje se queda estupefacto y entonces le dice:

Si dit: –Sire, or ai grant envie	Le dice: –Señor, ahora tengo gran deseo
Que je seüsse vostre non.	de saber vuestro nombre.
Direiez le me vos? –Je non,	¿Podríais decírmelo? –Yo no, por mi
Fet li chevaliers, par ma foi.	fe, respondió el caballero.
–Certes, fet il, ce poise moi,	–Ciertamente mucho me pesa,
Mes se vos le me diseiez,	pero si me lo decís,
Grant corteisie fereiez,	obrarías muy cortésmente
Si porreiez avoir grant preu.	y podríais recibir gran provecho.
Dom este vos et de quel leu?	¿De dónde sois y de qué lugar?
–Uns chevaliers sui, ce veez,	–Soy un caballero, se ve,
Del rëaume de Logres nez	nacido en el reino de Logres.
(vv. 1920-1930).	

De la respuesta de Lancelot destaca la negación *(non)*, lo que si se relaciona con el célebre episodio de Odiseo en que afirma llamarse Nadie, tal y como ha hecho Daniel Poirion, el adverbio pasaría a convertirse en el nombre mismo del héroe[28]. Además, Lancelot se encuentra ante su propia tumba, pues está reservada a quien libere a todos los prisioneros del país de Gorre. Charles Méla relacionó esta aventura con el descubrimiento de la Tumba vacía en la escena de las tres Marías relatada en el evangelio de Marcos (16, 1-8). Y se pregunta: «¿Qué ve en su interior?», para lo cual sólo encuentra una respuesta: «La Vida en el corazón de la muerte»[29]. La paradoja de la tumba insiste en el sacrificio de Lancelot: sólo se llega a la vida a través de la muerte, sólo la propia negación conduce a la conquista del alma. La multiplicación de significados no implica una lectura alegórica del roman, esto es, entendiéndolo como un relato con un sentido oculto a descifrar. Pero, al situarlo en un plano simbólico, es inevitable que junto al sentido literal, aparezcan otros, sin que se sustituyan o contradigan: el rescate de la reina y el rescate del alma son felizmente coincidentes en el destino de Lancelot. Desde la aventura del cementerio está claro el

carácter mesiánico del héroe: él es el salvador de los cautivos del país de Gorre, lo cual se da por añadidura, pues en todo momento el caballero confiesa que su único fin es liberar a la reina[30].

Para acceder al lugar de cautiverio de la reina sólo hay dos caminos. La doncella con la que se encontraron Lancelot y Gauvain en la encrucijada después de la noche en el castillo del lecho peligroso, les descubrió primero la identidad del raptor y las cualidades del país adonde se han llevado a la reina:

«Par foi, seignor, Meleaganz,	A fe mía, señores, es Meleagante,
Uns chevaliers molt forz et granz,	un caballero de gran fuerza y muy grande,
Filz le roi de Gorre, l'a prise,	hijo del rey de Gorre, quien la ha raptado,
Et si l'a el rëaume mise	y se la ha llevado al reino
Don nus estranges ne retorne,	del que no vuelve ningún extranjero,
Mes par force el païs sejorne	sino que tiene que quedarse en el país
An servitune et an essil»	en servidumbre y en exilio.
(vv. 637-643).	

A la pregunta de cómo buscar el camino (*la voie querre*, v. 646) para encontrar el país, ella les responde:

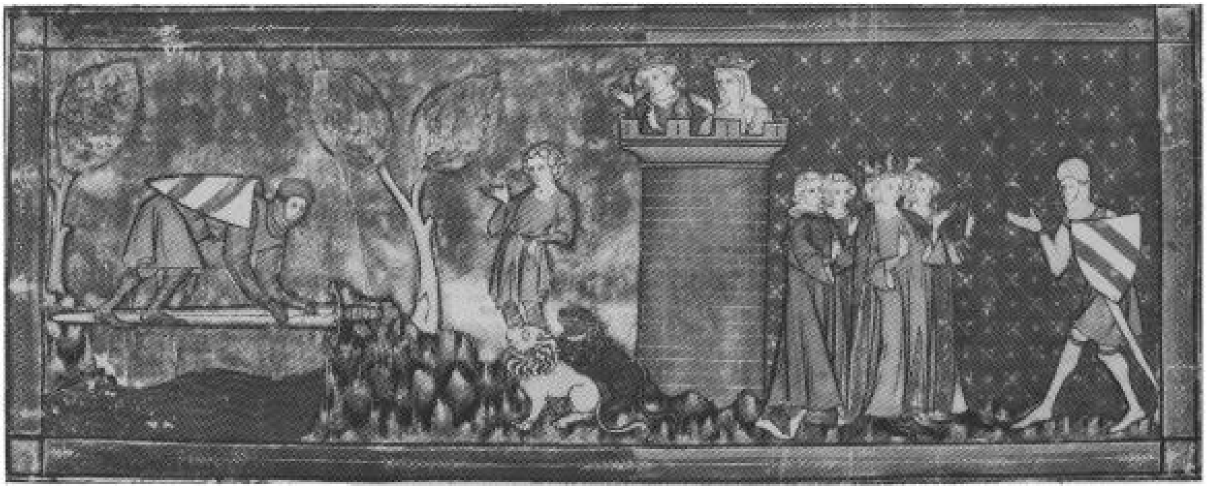
Cele respont: «Bien le savroiz,	Ella responde: ya vais a saberlo,
Mes, ce sachiez, molt i avroiz	pero tened por seguro que vais a encontrar
Anconbriers et felons trespas,	por el camino muchos obstáculos y malos pasos,
Que de legier n'i antre an pas	pues no es fácil entrar allí,
Se par le congié le roi non,	de no ser con el permiso del rey,
Li rois Bademaguz a non.	que se llama Baudemagus.
Si puet l'en antrer totevoies	De todos modos se puede entrar
Par .ii. molt perilleuses voies	por dos caminos muy peligrosos,
Et par .ii. molt felons passages,	dos pasajes muy traidores.
Li uns a non li Ponz Evages,	Uno se llama el Puente en el Agua,
Por ce que soz eve est li ponz,	porque el puente está bajo las aguas,
Et s'a des le pont jusqu'au fonz	y debajo del puente hasta el fondo

Autant desoz come desus,	hay tanta agua como la que hay por encima,
Ne deça moins ne dela plus,	ni más ni menos:
Einz est li ponz tot droit enmi,	el puente está exactamente en el centro
Et si n'a que pié et demi	y no tiene más que pie y medio
De lé et autretant d'espés.	de ancho, y otro tanto de grueso.
Bien fet a refuser cist mes,	Vale más rechazar semejante regalo,
Et s'est ce li moins perilleus,	y eso que es el menos peligroso de los dos,
Mes il a assez antre deus	por no hablar de las aventuras
Avantures don je me tes.	que hay hasta llegar a ellos.
Li autres ponz est plus malvés	El otro puente es aún peor,
Et est plus perilleus assez,	es mucho más peligroso,
Qu'ainz par home ne fu passez,	de tal modo que nunca nadie lo ha traspasado,
Qu'il est com espee tranchanz,	pues es cortante como una espada
Et por ce trestotes les genz	y por eso todo el mundo
L'apelent le Pont de l'Espee.	lo llama el Puente de la Espada.
La verité vos ai contee	Os he contado la verdad
De tant con dire voz an puis» (vv. 647-675).	de cuanto puedo deciros.

Gorre, el país del que nadie retorna, es un reino de los muertos; de ahí que la carreta sea interpretada también como vehículo funerario[31]. En las palabras de la doncella se trasluce la extrema dificultad para alcanzar ese Otro Mundo; una imposibilidad que se representa a partir de los dos caminos, que poseen todas las características de las simplegades. En concreto el Puente de la Espada es un símbolo tradicional: «el puente de los muertos y la vía sobre el filo de la navaja del folklore occidental y de las Escrituras orientales»[32]. Ciertamente, el camino que va desde el cementerio donde Lancelot levantó la lápida hasta el Puente de la Espada está lleno de obstáculos, tal y como había predicho la doncella. Tras abandonar el cementerio Lancelot se introduce en espacio que ya no es la tierra de Logres, sino el país de la servidumbre y del exilio. Lancelot sólo desea seguir el camino más recto (*droite voie*, v. 2152), aunque sea el más difícil, como le explica el valvasor que lo hospeda. Finalmente, después de la hora nona, al

anochecer, Lancelot llega, junto con dos caballeros que le acompañan, al Puente de la Espada. El paisaje se presenta terrorífico y fantástico:

Le droit chemin vont cheminant	Siguen así su camino recto
Tant que li jorz vet declinant,	hasta la hora en que declina el día
Et vienent au Pont de l'Espee	y llegan al Puente de la Espada,
Aprés none, vers la vespree.	después de nonas, casi en vísperas.



Lancelot pasando el Puente de la Espada. *El Libro de Lancelot*. Pierpont Morgan Library. Ms. 806, fol. 166, ca. 1315

Au pié del pont, qui molt est max,	Al pie del puente, que era muy terrible,
Sont descendu de lor chevax,	han descendido de sus caballos,
Et voient l'eve felenesse,	y ven el agua traidora,
Noire et bruiant, roide et espesse,	negra y rugiente, densa y espesa,
Tant leide et tant espoantable	tan horrible y espantosa
Con se fust li fluns au deable,	como si fuera la del río del diablo,
Et tant perilleuse et parfonde	tan peligrosa y profunda,
Qu'il n'est riens nule an tot	que toda criatura del mundo
le monde,	que allí cayera, no se perdiera
S'ele i cheoit, ne fust alee	como en el mar de aguas saladas.
Ausi com an la mer salee.	Y el puente que la atravesaba,
Et li ponz qui est an travers	no se parecía a ningún otro,
Estoit de toz autres divers,	pues nunca hubo ni habrá otro igual.
Qu'ainz tex ne fu ne ja mes n'iert.	Si me preguntan la verdad,
Einz ne fu, qui voir m'an requiert,	jamás hubo tan terrible puente ni tan

Si max ponz ne si male planche.	terrible plancha.
D'une espee forbie et blanche	Una espada bruñida y blanca
Estoit li ponz sor l'eve froide,	era el puente sobre el agua fría.
Mes l'espee estoit forz et roide	Pero la espada era fuerte y resistente,
Et avoit .ii. lances de lonc.	y medía dos lanzas de largo.
De chasque part ot un grant tronc	En una y otra parte había un gran tronco
Ou l'espee estoit closfichiee.	donde estaba clavada.
Ja nus ne dot que il i chiee	Que nadie tema una caída
Por ce que ele brist ne ploit,	porque se quebrara o doblara,
Que tant i avoit il d'esploit	pues tanto trabajo había en ella,
Qu'ele pooit grant fes porter.	que podía soportar un gran peso.
Ce feisoit molt desconforter	Pero lo que mucho desconsolaba
Les .ii. chevaliers qui estoient	a los dos caballeros que estaban
Avoec le tierz, que il cuidoient	con el tercero, era que dos leones
Que dui lyon ou dui liepart	o leopardos estuvieran atados
Au chief del pont de l'autre part	a una grada en la cabeza
Fussent lïé a un perron	del puente al otro lado.
(vv. 3003-3037).	

Los dos caballeros sienten gran terror y advierten a Lancelot de la imposibilidad del paso. Atravesar el puente es «tan imposible» como detener los vientos o prohibirles soplar, o impedir el canto de los pájaros, o que un hombre entre de nuevo en el vientre de su madre y renazca. Con estos símiles se incide en el carácter antinatural, aberrante, del paso. En esa inversión del orden, el puente se asemeja a la carreta, y aparece ante Lancelot como un reto a la razón. Cualquier duda acerca de su absoluta realidad, se disuelve al contrastar el puente y los leones o leopardos, tan temidos por los acompañantes de Lancelot, pues como comprobará el héroe ellos sí son producto del encantamiento. Contrasta también frente al terror que experimentan los dos acompañantes, la risa de Lancelot:

Et cil lor respont an riant:	Y él les respondió riendo:
«Seignor, fet il, granz grez aiez	«Señores, os agradezco
Quant por moi si vos esmaiez,	que os inquietéis tanto por mí;
D'amor vos vient et de franchise.	os pasa por vuestro amor y nobleza.
Bien sai que vos an nule guise	Ya sé que de ningún modo

Ne voldrïez ma mescheance,	querríais mi desdicha,
Mes j'ai tel foi et tel creance	pero tengo gran fe y creencia
An Deu qu'il me garra par tot.	en que Dios me protegerá de todo.
Cest pont ne ceste eve ne dot	No temo ni este puente ni esta agua
Ne plus que ceste terre dure,	más que esta tierra dura.
Einz me voel metre en aventure	Quiero ponerme en la aventura
De passer outre et atorner,	de atravesarlo.
Mialz voel morir que retorner»	Preferiría morir a retornar».
(vv. 3078-3090).	

En efecto, la carreta ha diseñado un camino sin retorno. La «locura de la carreta» modela los gestos y la actitud de Lancelot, que provoca llantos y suspiros de piedad (*mes de pitié plore et sospire*, v. 3092) en los que le contemplan. Adivinan el martirio que está a punto de comenzar:

Et cil de trespasser le gort	Y aquél se prepara lo mejor
Au mialz que il set s'aparoille,	que sabe para atravesar el abismo,
Et fet molt estrange mervoille,	y hace una extraña maravilla,
Que ses piez desarme et ses mains.	pues desarma sus pies y manos.
N'iert mie toz antiers ne sains	No estará indemne y sano
Quant de l'autre part iert venuz.	cuando alcance el otro lado.
Bien s'iert sor l'espee tenuz,	Bien se mantiene sobre la espada,
Qui plus estoit tranchanz que fauz,	más cortante que una hoz
As mains nues et si deschauz	con las manos desnudas y descalzo.
Que il ne s'est lessiez an pié	No se ha dejado en los pies
Souler ne chauce n'avanpié.	ni calzas ni antepiés.
De ce gueres ne s'esmaioit	Nada se inquietaba
S'es mains et es piez se plaioit,	por herirse pies y manos;
Mialz se voloit si mahaignier	prefería mutilarse
Que cheoir [d]el pont et baignier	que caer del puente y nadar
An l'eve don ja mes n'issist.	en el agua de la que nunca saldría.
A la grant dolor con li sist	Con gran dolor y sufrimiento
S'an passe outre et a grant destrece,	pasa al otro lado.
Mains et genolz et piez se blece,	Se hiere manos y rodillas y pies,
Mes tot le rasoage et sainne	pero todo lo suaviza y sana
Amors qui le conduist et mainne,	Amor que le guía y conduce.
Si li estoit a sofrir dolz.	Dulce le era sufrir.
A mains, a piez et a genolz	Ayudándose con manos, pies y rodillas
Fet tant que de l'autre part vient	hace tanto, que llega al otro lado.

(vv. 3094-3117).

En la otra orilla enjuga la sangre que sale de las heridas (*le sanc jus de des plaies tert*, v. 3136). En esta «tercera muerte» de Lancelot, la sangre aparece como testimonio de la autoinmolación[33]. El cuerpo participa aquí del sacrificio del espíritu. Heridas y mutilaciones reaparecerán al final del camino de Lancelot, en el lecho de la reina, asociándose a través de la sangre el paso por el puente y el acto de amor con la reina, sin que se abandone la paradoja y la ambivalencia que invaden los objetos y las imágenes de este roman[34], en este caso, la pureza y la impureza de la sangre. El sufrimiento de Lancelot es dulce, dice el texto, y más que ver en esto un rasgo de masoquismo por parte del héroe, creo que habría que entenderlo como la mortificación de la carne que reclama la muerte mística. El sabor dulce del sufrimiento, en lugar de su amargura, lo ha puesto Amor. Lancelot está preparado para la unión con la dama, que, sin embargo, se verá extrañamente postergada.

Lo primero que ve Lancelot después de haber pasado el puente es una torre. En una ventana el rey Baudemagus y su hijo Meleagante habían contemplado el paso de Lancelot por el Puente de la Espada, calificándolo de hecho prodigioso (*mervoille*, v. 3195). Mientras el rey trata de persuadir a su hijo para que entregue a la reina, Meleagante se obstina en presentar combate a Lancelot, combate que Lancelot sólo admite aplazar un día a pesar de los ruegos de Baudemagus para esperar hasta la curación de sus heridas. El combate entre Meleagante y Lancelot tiene lugar ante la mirada de Baudemagus y de la reina. Una doncella se acerca a ella para preguntarle quién es el caballero que combate con Meleagante, a lo que la reina responde con el nombre del héroe: *Lancelot del Lac* (v. 3660). El caballero que había ido en la carreta era Lancelot del Lac. El nombre resuena en la voz de la doncella cuando grita:

A molt haute voiz: «Lancelot,	Con voz muy alta: «¡Lancelot,
Trestorne toi et si esgarde	gírate y mira
Qui est qui de toi se prant garde!»	a quien no aparta de ti la mirada!».

(vv. 3666-3668).

Lancelot mira y ve a la reina, de la que ya no puede apartar sus ojos, tanto que casi abandona el combate, lo que Meleagante aprovecha para atacarle. Al darse cuenta de pronto de lo que está ocurriendo, vuelve a combatir de un modo terrible, aunque llevando siempre el combate a un lugar desde donde pueda ver a la reina. Baudemagus comprende que su hijo va a morir y entonces le pide a la reina que interceda por él. Al oír Lancelot que la reina no desea la muerte de Meleagante, de inmediato abandona el combate. Baudemagus lo interrumpe. Se llega a un acuerdo por el cual Meleagante entregará a la reina a Lancelot si éste se presenta al cabo de un año para continuar el combate en la corte del rey Arturo. Según la costumbre, la liberación del país implica la de todos los demás prisioneros, por lo que la alegría es inmensa por todos lados. Ha llegado el momento en que Lancelot va a encontrarse con la reina. La escena es desconcertante:

Li rois maintenant l'an mena	El rey le condujo al instante
En la sale ou venue estoit	a la sala donde
La reïne qui l'atandoit.	esperaba la reina.
Quant la reïne voit le roi	Cuando la reina ve al rey
Qui tient Lancelot par le doi,	trayendo a Lancelot por un dedo,
Si s'est contre le roi dreciee	se levanta para ir a su encuentro
Et fet sanblant de correciee,	pero aparenta malhumor,
Si s'anbruncha et ne dist mot.	baja la cabeza y no dice palabra.
«Dame, veez ci Lancelot,	«Señora, he aquí a Lancelot
Fet li rois, qui vos vient veoir,	que viene a veros,
Ce vos doit molt pleire et seoir».	lo que debe agradaros mucho.»
«Moi, sire? Moi ne puet il plaire,	«¿A mí, señor? En absoluto.
De son veoir n'ai ge que faire.»	Nada me importa su visita.»
«Avoi! Dame», ce dit li rois,	«¡No digáis eso señora!», dice el rey
Qui molt estoit frans et cortois,	que era un hombre generoso y cortés.
«Ou avez vos or cest cuer pris?	«¿De dónde os viene este humor?
Certes vos avez or trop mespris	Ciertamente, muy mal actuáis
D'ome qui tant vos a servie	con aquel que tanto os ha servido,
Qu'an cest oirre a sovant sa vie	que en este viaje ha puesto tantas
Por vos mise an mortel peril,	veces su vida en mortal peligro.
Et de Meliagant mon fil	Os ha rescatado y defendido
Vos a resqueusse et desfandue,	de mi hijo Meleagante,
Qui molt iriez vos a randue».	que muy a su pesar os ha devuelto.»
«Sire, voir, mal l'a enploié.	«En verdad, señor, ha perdido el tiempo.

Ja por moi ne sera noié	Nada dudo en afirmar que
Que je ne l'an sai point de gré.»	nada tengo que agradecerle.»
Ez vos Lancelot trespansé,	He aquí a Lancelot abismado en sus pensamientos.
Si li respont molt belemant	Le responde humildemente,
A meniere de fin amant:	a la manera de perfecto amante:
«Dame, certes, ce poise moi,	«Ciertamente, señora, mucho me pesa,
Ne je n'os demander por coi».	y no me atrevo preguntaros por qué».
Lancelot molt se demantast	Lancelot mucho se habría lamentado,
Se la reïne l'escoutast,	pero la reina
Mes por lui grever et confondre	para atormentarle y confundirle
Ne li vialt un seul mot respondre,	no quiere responderle una sola palabra,
Einz est an une chanbre antree,	y se retira a una cámara,
Et Lancelot jusqu'a l'antree	y Lancelot hasta la entrada
Des ialz et del cuer la convoie,	con los ojos y el corazón la acompaña,
Mes as ialz fu corte la voie,	pero corto fue el camino para los ojos,
Que trop estoit la chanbre prés,	pues la cámara estaba cerca,
Et il fussent antré aprés	y habrían entrado con mucho gusto
Molt volanteirs, s'il poïst estre.	si hubieran podido.
Li cuers qui plus est sire et mestre	El corazón, que es más dueño y señor,
Et de plus grant pooir assez,	y que tiene mucho más poder,
S'an est oltre aprés li passez,	ha franqueado el umbral detrás de ella,
Et li oil sont remés defors,	pero los ojos se han quedado fuera,
Plain de lermes avoec le cors	llenos de lágrimas con el cuerpo.
(vv. 3934-3980).	

Han transcurrido seis días desde que Lancelot se subió a la carreta. En este tiempo, cronológicamente breve, pero de una intensidad tal que adquiere el carácter de «tiempo eje», Lancelot se ha aniquilado. En su interior no queda instinto, ni voluntad, ni siquiera deseo. Su pasividad es absoluta. No hay duda de ello, viéndole actuar en el combate con Meleagante y ahora con la reina, cuyo comportamiento no puede comprender, ni él, ni el rey Baudemagus, ni nadie. La reina desaparece ante la mirada de Lancelot, retornando a su condición de «amor de lejos», en lo que es una clara cita de los versos rudelianos[35]. La reina parece actuar según lo que la lírica trovadoresca concibió como «el

rechazo de la dama». Más adelante, después de las aparentes muertes[36] de los amantes sucederá la reconciliación y entonces la reina confesará el motivo de su despecho:

«Comant? Don n'eüstes vos honte	–¡Cómo! ¿Acaso no tuvisteis vergüenza
De la charrete et si dotastes?	de la carreta y tuvisteis miedo?
Molt a grant enviz i montastes,	Mucho os costó subir,
Quant vos demorastes .ii. pas.	cuando os demorasteis dos pasos.
Por ce, voir, ne vos vos je pas	Por eso, no he querido
Ne aresnier ne esgarder»	ni hablaros ni miraros.
(vv. 4484-4489).	

Una nimiedad, aparente, ha desembocado en una crisis existencial. El enfado de la reina por el retraso de Lancelot, los dos pasos que se demoró en subir a la carreta, podría compararse, como hizo Walter Haug, con la palabra pronunciada por Enide, con el olvido de Yvain, con la pregunta no formulada de Perceval. Sólo un giro radical *(radikale Wende)* permite superar la crisis[37]. Todo está ya a punto para el amor. La reina cita a Lancelot aquella misma noche. Chrétien ha preparado cuidadosamente la escena con un arte del relato que consiste en la repetición con variantes de imágenes, de objetos, de palabras, que permiten asociar unas con otras, para producir la sensación de que todo estaba ya prefigurado, de que nos encontramos en el escenario de un destino. Como hiciera notar Norris J. Lacy, las analogías determinan la impresión de inevitabilidad[38]. Lancelot acude junto a la ventana donde aparece la reina vestida con una camisa muy blanca. Primero, conversan; luego, entrelazan sus manos . No pueden juntarse más por los barrotes de hierro de la ventana. Lancelot pide permiso a la reina para romperlos. El hierro cortante del puente de la espada se repite aquí, en los barrotes de la ventana, para producir nuevas heridas y sangre:

Coge los hierros y los atrae hacia él

As fers se prant et sache et tire	Coge los hierros y los atrae hacia él
Si que trestoz ploier les fet	de modo que hace que se doblen

Et que fors de lor leus les tret,	para sacarlos de su lugar,
Mes si estoi tranchanz li fers	pero el hierro era tan cortante
Que del doi mame jusqu'as ners	que le hendió la primera falange
La premiere once s'an creva,	del dedo meñique hasta los nervios
Et de l'autre doi se trancha	y le produjo un profundo corte
La premerainne jointe tote,	hasta el nudillo del dedo vecino.
Et del sanc qui jus an degote	Y aquel que en otra cosa piensa,
Ne des plaies nule ne sant	no siente ni la sangre
Cil qui a autre chose antant	que le cae ni las heridas.
(vv. 4636-4646).	

Lancelot entra por la ventana y se acerca al lecho de la reina, donde ella le espera. Fue el gran mérito de Charles Méla en su monumental obra, *La Reine et le Graal*, haber logrado sumergirse hasta lo más hondo en el corpus textual artúrico en busca de la *conjointure*, detrás de las «obsesionantes repeticiones», y sacar a la luz aquello que queda en la penumbra. Nos encontramos ahora ante el tercer lecho del relato de Chrétien, que Méla entendió así: «La verdadera técnica novelesca de Chrétien no se reduce al arte de mantener la intriga y preparar la sorpresa como en el arte de un juglar. Consiste, por el contrario, en crear entre los diferentes episodios analogías o contrastes, diferentes figuras de una repetición obsesionante. Las ordena según una memoria que sería completamente interior y de un sentido que, poco a poco, se descubre a través de los efectos de este espejo. Del Lecho peligroso [el de la lanza en llamas de la primera noche] al "altar" en la cámara de la reina, tal es el arco de un audaz trazado donde se realiza la aventura»[39]. Contrasta el lecho de la reina con el de la doncella hospitalaria donde Lancelot cerró todos sus sentidos. El último lecho del relato es el de la explosión del gozo:

Et puis vint au lit la reïne,	Y luego se acerca hasta el lecho de la reina,
Si l'aore et se li ancline,	y se inclina y la adora,
Car an nul cors saint ne croit tant,	pues no hay cuerpo santo en el que tanto crea,
Et la reïne li estant	pero la reina le tiende
Ses braz ancontre, si l'anbrace,	sus brazos y lo abraza,

Estroit pres de son piz le lace,	estrechándolo cerca contra su pecho.
Si l’a lez li an son lit tret	Lo atrae a su lecho
Et le plus sanblant li fet	y le hace la mejor acogida
Que ele onques feire li puet,	que puede hacerle,
Que d’amors et del cuer li muet,	pues le sale del corazón y del amor,
D’amors vient qu’ele le conjot.	pues de amor viene que le haga tal fiesta.
Et s’ele a lui grant amor ot,	Y si ella siente un gran amor por él,
Et il .c. mile tanz a li,	él la ama cien mil veces más,
Car a toz autres cuers failli	pues Amor ha dejado
Amors avers qu’au suen ne fist,	a todos los otros corazones por el suyo.
Mes an son cuer tote reprist	Vive Amor de tal modo
Amors et fu si anterine	en su corazón,
Qu’an toz autres cuers fu frarine.	que nada es en todos los demás.
Or a Lanceloz quanqu’il vialt,	Ahora tiene Lancelot todo cuanto quiere,
Quant la reïne an gré requialt	puesto que la reina se complace
Sa conpaignie et son solaz,	en tener su compañía y su solaz,
Quant il la tient antre ses braz	ahora que la tiene entre sus brazos
Et ele lui antre les suens.	y ella a él entre los suyos.
Tant li est ses jeus dolz et buens	Tan dulce y buen juego encuentra
Et del beisier et del santir	en el besar y en el sentir,
Que il lor avint sanz mantir	que les sucedió sin mentir
Une joie et une mervoille	un gozo y una maravilla
Tel c’onques ancor sa paroille	como nunca se oyó
Ne fu oïe ne seüe,	ni se supo de otra semejante.
Mes toz jorz iert par moi teüe,	Pero no hablaré de ello,
Qu’an conte ne doit estre dite.	pues no debe ser dicha en cuento.
Des joies fu la plus eslite	Este gozo del que se calla el cuento,
Et la plus delitable cele	fue el más perfecto
Que li contes nos test et cele.	y el más delicioso.
Molt ot de joie et de deduit	Mucho gozo y placer tuvo
Lanceloz tote cele nuit	Lancelot aquella noche.
(vv. 4651-4686).	

La dulzura del gozo recuerda ahora a la dulzura del sufrimiento en el Puente de la Espada, aunque nada pueda decirse acerca de él. Es el gozo de la unión, de la ruptura de la discontinuidad, misterio inefable, como la experiencia mística. El abismo entre los dos seres se ha diluido y en la supresión de la distancia y la alteridad se han hecho uno, pura

continuidad, instante de lo eterno[40]. La sexualidad de la reina y Lancelot es sagrada, y por tanto es una profanación en la necesaria conjunción de lo puro y lo impuro propio del paganismo. Lancelot se acerca al lecho de la reina como quien se acerca al altar, y se aproxima a su cuerpo como si éste fuera un cuerpo santo. Todo esto sucede en el país de Gorre, en el reino de los muertos, en el país «del que nadie retorna». Pero ¿cuál es el significado del país del que nadie retorna, además del inherente a su dimensión mítica? Dicho de otro modo, ¿qué explica «el país del que nadie retorna» del amor de Lancelot? Walter Haug ofreció una interpretación, a mi modo de ver inmejorable: «El país del que nadie retorna significa el deslindamiento *(Ausgrenzung)* de este acontecimiento de la realidad. Significa que la unión *(Vereinigung)* con el tú como irrupción *(Einbruch)* de lo absoluto sólo es posible en un instante fuera de toda contingencia-relatividad *(Bedingtheit)*»[41]. Por eso, Lancelot no puede retornar, porque no puede traer ese amor a este mundo. Por eso, el destino de Lancelot no termina en el lecho de la reina, donde no muere, sino en la prisión de una torre, y es Gauvain el héroe que devuelve a la reina a la corte de Arturo. El acto de amor entre Lancelot y la reina es único e irrepetible y es justamente esa unicidad, traicionada por la prosa, lo que lo distingue inexorablemente de otra figura del destino que comparte con Lancelot el erotismo como el elemento de la vida. Chrétien expone una idea del amor esencialmente distinta a la que se encuentra en el mito tristaniano, pero cabe afirmar con Walter Haug que «Lancelot es el Tristán de Chrétien»[42], en el sentido de que con esta figura Chrétien ensayó la lógica de una vida erótica. En esta figura del destino que se ha visto diseñada por la carreta, lo decisivo es el sacrificio como autoinmolación, que es lo que realmente se opera en el ámbito de la vida y de la realidad de Lancelot. En el roman de Chrétien se encuentra una cita expresa al *Tristán* y la interpretación más adecuada parece ser la de entenderla como un explícito y voluntario distanciamiento. El lecho manchado de sangre es la imagen que comparten ambas obras. En efecto, después de la noche de amor, el lecho de la reina ha quedado manchado de sangre por las heridas de Lancelot, sin que ella se haya dado cuenta (*De ses dras ne se gardoit mie/Que il fussent tachié de sanc*, vv. 4740-4741). Meleagante va a visitar a la reina y ve las manchas de sangre. Entonces la acusa de

haberse acostado con Keu, que yace en un lecho enfrente de la reina y cuyas heridas están todavía sangrantes. La reina lo niega alegando que le debía de haber sangrado su nariz por la noche, pues en ningún momento se había dado cuenta de las heridas de Lancelot. Meleangante considera las manchas como signo y testimonio (*ansaignes*, v. 4774) de adulterio. Como Keu no puede defenderse debido a sus heridas, será Lancelot quien en un combate singular con Meleagante, después de haber jurado que la reina no se acostó con Keu, defienda su honor. En el mito tristaniano, tanto en la versión de Thomas como en la de Béroul, aparece la imagen del lecho ensangrentado, pero el juramento es falso, a diferencia del de Lancelot[43], lo que posee consecuencias diversas. El juego de referencias textuales y, a partir de un momento, el diferente desarrollo de la acción buscan establecer asociaciones y justamente también distanciamiento. ¿Cuál es el final de *El Caballero de la Carreta*? No parece que Chrétien lo tuviera muy claro. Lancelot cae prisionero de Meleagante, pero logra que la esposa del senescal que lo tiene encerrado le permita abandonar su prisión por unos días para asistir a un torneo presidido por la reina: el torneo de Noauz. Lancelot aparece como Caballero Bermejo (*celui as armes vermoilles*, v. 5862) y combate tal y como desea la reina, como el peor (*au noauz*, v. 5654) y el mejor (*au mialz*, v. 5879) de los caballeros, mostrando una perfecta indiferencia tanto en un caso como en otro. Sólo la reina reconoce en el caballero de las armas bermejas a Lancelot, que acabado el torneo vuelve a desaparecer para retornar a la prisión, tal y como había prometido. Pero Meleagante se entera de lo sucedido y decide construir una prisión de la que no pueda salir. En una isla, en el centro de un brazo de mar cercano a Gorre, hace construir una torre a la que lleva a Lancelot una noche. Ordena cerrar puertas y ventanas, salvo una muy pequeña por la que le pasarán la comida. En la torre junto al mar abandona Chrétien a su héroe y delega en un continuador, Godofredo de Leigni, para que la termine44. La imagen de un Lancelot enmurado, como un anacoreta de la época, parece el fin de aquel que subió a la carreta. El continuador permitió que saliera de la torre gracias a la ayuda de una doncella, la hermana de Meleagante, que retornara a la corte de Arturo y cortara la cabeza del que fue raptor de la reina.

V. El amor: Tristán

«El amor es una de las grandes potencias del destino que se extienden desde el cielo hasta el infierno.»

Carl G. Jung, *Obra completa*, vol. 10, pág. 93

Un día de principios del verano, en el trayecto de Irlanda a Cornualles, la princesa irlandesa Iseo, y el sobrino del rey de Cornualles, Tristán, piden a unos criados vino para saciar su sed. Reparten entre los dos el contenido de la copa, que, frente a lo que ellos creen, no es vino, sino un bebedizo mágico hecho de hierbas. A partir de ese momento su destino se verá alterado de una forma radical, inevitablemente orientado hacia el amor, sin que su voluntad pueda cambiar semejante rumbo. Bebieron el filtro por error, y sobre ese error construirán sus vidas. El azar intervino abruptamente para abrir un sendero que dibuja una nítida figura de destino, la de Tristán especialmente, anunciada ya desde su nacimiento y que desde la bebida del filtro no admite otra posibilidad. En los relatos medievales la intención dominante consiste en componer la biografía de Tristán, en unos romans en los que el título alude sólo al héroe masculino, y en los que Iseo merece atención sólo en tanto que reflejo especular[1]. De muy diversos modos se contó la historia de Tristán en menos de cincuenta años, como si de pronto la leyenda transmitida a través de los bardos bretones hubiera captado la atención exclusiva de los escritores franceses y alemanes, como si nada importara que «otro ya se hubiera ocupado de ello», como si de lo que se tratara fuera de mantener viva una «historia inmortal». Thomas d'Angleterre, Béroul, Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassburg fueron los primeros autores europeos, entre los años 1170 y 1210, en relatar la historia de Tristán, desde su nacimiento hasta su muerte, aunque la tradición manuscrita ha querido que sólo se conserven completas dos versiones[2]. Manuscritos mutilados transmiten la historia a retazos, dificultando la visión completa de la figura que dibujan, incitando a pegar unos fragmentos

con otros y reconstruir así una imagen total como hiciera en 1900 Joseph Bédier. La obra de Bédier es más un *collage* que una reconstrucción arqueológica de la leyenda original, pues en ella se mezclan texturas muy diferentes. En efecto, cada uno de los autores narró la historia a su manera, pues como dijo Thomas «la materia es muy diversa», aludiendo con ello a las múltiples variantes propias de toda leyenda originada de forma oral. Y ante la historia fueron muy diversas también las posturas de los distintos autores, muy variados sus juicios y, con ellos, los significados ofrecidos a la historia. Junto a la biografía de Tristán aparecieron además los relatos episódicos, como el de María de Francia, o aquéllos centrados en un aspecto concreto, pero crucial, del perfil del héroe, su locura (las *Folies*)[3]. Una y otra vez apareció la exigencia de relatar esta historia en la que la escena del bebedizo de amor ocupa un lugar decisivo de la acción que alcanza ahí su punto culminante. Una serie de elementos (viaje por mar, barco, copa, filtro) vienen a conjugarse para ofrecer una extraña constelación, que determina una vida que a su vez también se presenta extraña, extranjera a sí misma y al mundo.

Comencemos por situarnos en la escena del filtro, eje de la historia de Tristán y símbolo de destino, en lo que éste tiene de inexorable. Para ello hay que recurrir a todos aquellos romans en los que se conserva dicha escena, siempre idéntica por encima de las variantes, de las que, sin embargo, no se debe prescindir, pues cada una de ellas nos acerca al particular modo de comprensión que los distintos autores tuvieron del suceso.

En el relato de Eilhart von Oberg se cuenta que en cuanto el rey de Irlanda entregó a su hija, Tristán la recibió e izaron las velas de la nave. Como Isolda no estaba acostumbrada a navegar, se encontró mal y Tristán ordenó hacer un descanso en un puerto que ya divisaban. Toda la tripulación descendió a tierra. El calor era intenso. Tristán ordena que traigan algo de beber para Isolda, y una doncella sugiere que allí cerca había vino:

Her hîz im reichin.	Mandó que se lo sirvieran
Daz was ein bôse zeichin!	–mal mandato fue ése–

Den trang sie ime brâchte.	y ella le trajo el bebedizo.
Vil wênig her gedâchte	Poco pensó él
Daz her im bôse were,	que le causaría una desgracia
Her trang in sundir swêre:	y lo bebió despreocupado.
Dô dûchte im der wîn gût.	El vino le pareció bueno
Sîner frauwin her in ouch bôt.	y se lo ofreció también a su señora.
Also schîre sie in trang,	En cuanto ella lo hubo tomado,
Dô dûchte sie beide sundir wang	ambos creyeron que iban a perder
Sie vorlorin alle ire sinne:	los sentidos sin poder remediarlo.
Sie musten ein ander minne.	Y a partir de entonces tuvieron que amarse.
Do en wuste irer kein nît	Pero ninguno de los dos sabía
Daz he dem andern was sô lîp	que el otro había comenzado a amarlo
Wordin in sô korzin stundin,	en tan poco tiempo,
Eir sie ez dar nâ bevundin	pues no lo descubrieron hasta más tarde.
Si wordin beide tougin	En silencio, ambos palidecieron
Zu hand undir den ougin	y se ruborizaron a la vez
Beide bleich unde rôt.	bajo sus ojos.
Ir eiglîch wênde den tôt	Cada uno creyó que el otro
Von dem andern gewinnen:	lo iba a hacer morir,
Sô grôz was die minne	así de fuerte era el amor
Undir in âne iren dang:	producido por el bebedizo,
Daz hâte gemachit der trang	contra el cual no se podían resistir
(vv. 2345-2368).	(págs. 70-71)[4].

Una descripción más extensa y dramática se encuentra en el roman de Gottfried von Strassburg, en la que aparece un tercer personaje en escena, Branguena, aquella a la que la madre de Isolda, la reina Isolda de Irlanda, había encomendado el cuidado del filtro realizado por ella misma y reservado para su hija y el esposo de ésta, el rey Marc de Cornualles. La bebida del filtro se produce en las mismas circunstancias que en la versión de Eilhart. Después de algunos días de viaje, Isolda se encuentra mal a causa del agua y del viento y deciden descansar en un puerto:

nu ginc ouch Tristan zehant	Enseguida fue Tristán
begruzen unde beschouwen	a saludar y ver cómo se encontraba
sine liehte vrouwen;	su bella y luminosa señora.

unde als er zu ir nider gesaz	Cuando estaba sentado a su lado,
unde redeten diz unde daz	charlando de esto y de aquello,
von ir beiden dingen,	pidió que le trajeran
er bat im trinken bringen.	algo de beber.
nune waz da nieman inne	Pero no había nadie
ane die kuneginne	con la reina
wan cleine juncvrouwelin.	a excepción de unas cuantas jóvenes de la corte,
der einez sprach: «seht, hie stat win	una de las cuales dijo:
indiesem vazzeline».	–Mirad, hay aquí vino,
	en esta pequeña vasija.
nein, ez enwaz niht wine,	¡No, no se trataba de vino,
doch ez im gelich were:	aunque pareciera serlo!
ez waz die werende swere,	Era el dolor incesante,
die endelose herze not,	la tortura interminable en el corazón,
von der sie beide lagen tot.	aquella que haría perecer a ambos.
nu was aber ir daz unrekant:	Mas ella no lo sabía.
si stunt uf unde gie hin zehant,	Se levantó y se dirigió al lugar
da daz tranc unde das glas	donde estaban guardadas y escondidas
verborgen unde behalten was.	la poción y la vasija.
Tristande, ir meister, bot si das:	Se la dio a su capitán, Tristán,
er bot Ysote vurbaz.	y éste se la ofreció primero a Isolda.
si tranc ungerne unde uber lanc	Bebió ella de mala gana y sólo al cabo de un rato,
unde gab do Tristande, unde er tranc,	dándosela después a Tristán, que
	también bebió de ella,
unde wanden beide, ez were win.	y ambos creyeron que era vino.
ie mitten ginc ouch Brangene in	Entre tanto había entrado también Branguena,
unde erkande daz glas	que reconoció la vasija de cristal
unde sach wol, was der rede was:	y comprendió lo que había ocurrido.
sie erschrac so sere unde erquam,	Se asustó y se estremeció de tal modo
das ez ir alle craft benam	que todas sus fuerzas la abandonaron
unde wart rehte als eine tote var.	y adquirió una palidez de muerte.
mit totem herzen gie sie dar;	Con el corazón muerto,
sie nam das leide veige vas,	fue a coger la vasija infame y maldita.
sie truc ez dannen unde warf das	Se la llevó y la arrojó
in den tobenden, wilden se:	al mar revuelto, embravecido.
«ouwe mir armen!» sprach si, «ouwe,	–¡Ay, pobre de mí! –exclamó-,
das ich zer werlde ie wart geborn!	¡ay, dolor de haber nacido!

ich arme, wie han ich verlorn	¡Pobre de mí, de que modo he echado por tierra
min ere unde mine triuwe!	mi honor y mi lealtad!
daz ez got iemer riuwe,	¡Quiera Dios compadecerse de mí
daz ich an diese reise ie quam,	por haber emprendido este viaje,
daz mich der tot do niht ennam,	por no haberme impedido la muerte
do ich an diese veige vart	ser enviada a esta travesía
mit Ysote ie bescheiden wart!	acompañando a Isolda!
ouwe, Tristan unde Ysot,	¡Ay de vosotros, Tristán e Isolda,
diz tranc ist iuwer beider tot!».	esta bebida significa vuestra muerte!
nu das die magt unde der man,	Cuando por fin la muchacha y el hombre,
Ysot unde Tristan,	Isolda y Tristán,
den tranc getrunken beide, sa	hubieron bebido los dos la poción,
waz ouch der werlde unmuze da,	entonces hizo su aparición ese poder que roba al mundo todo su descanso,
minne, aller herzen legerin,	el amor, acechador de todos los corazones,
unde sleich zu ir beider herzen in.	quien se introdujo sigiloso en ellos.
e sis ie wurden gewar,	Antes de que se dieran cuenta,
do stiz sie ir sigevanen dar	plantó allí su estandarte triunfante
unde zoch si beide in ir gewalt:	y sometió a ambos a su poder.
si wurden ein unde ein valt,	Se convirtieron en un solo ser unido,
die zwei unde zwivalt waren e	ellos que antes habían sido dos y estado separados
(vv. 11660-11717).	(pág. 354-355)[5].

Tanto en la versión de Eilhart como en la de Gottfried el filtro es bebido en tierra, en un descanso del viaje por mar. En cambio en los relatos franceses, en los cuales no se ha conservado la escena sino sólo su alusión, aparecen claramente asociados el filtro y el mar. Así, por ejemplo, Thomas d'Angleterre, de cuyo roman se conservan fragmentos y todo el final de la historia, hace relatar a Tristán:

Del beivre qu'ensemble beuimes	y [que se acuerde] de la bebida que juntos bebimos
En la mer, quant suppris en fumes.	en el mar por equivocación.
El beivre fud la nostre mort,	Esta bebida fue nuestra muerte,
Nus n'en avrum ja mais confort	nunca encontraremos remedio

(vv. 2647-2650).	(pág. 219-220)[6].

En las palabras de Tristán, gravemente herido, a Khaerdín, a quien encomienda que le traiga a Iseo, la única que puede curarle, y a la que deberá recordar su historia, destacan las referidas a la bebida del filtro. En la concisión de su expresión se manifiesta la estrecha relación entre el mar, el filtro, y la sorpresa, el error. En la *Folie* de Oxford, Tristán, disfrazado de loco en la corte del rey Marc, hace recordar a Iseo toda su vida, y en la rememoración aparece la bebida del filtro en alta mar:

«Ne menbre vus quant vostre pere	–¿Recordáis cuando vuestro padre
Me baillat vus, e vostre mere?	y vuestra madre os encomendaron a mí?
En la nef nus mistrent en mer:	Os llevaron hasta la nave y entramos en el mar;
Al rai ici vus dui mener.	yo os debía llevar al rey.
Quant en haute mer nus meïmes,	Cuando estábamos en alta mar
Ben vus dirrai quai nus feïmes.	os diré lo que hicimos.
Li jur fu beus e fesait chaut,	El día era bello y hacía calor
E nus fumes ben en haut.	y nosotros estábamos en el puente;
Pur la chalur eüstes sei;	a causa del calor tuvisteis sed.
Ne vus membre, fille de rai?	¿Os acordáis, hija de rey?
De un hanap bumes andui:	Bebimos de la misma copa:
Vus en beüstes et je en bui.	bebisteis vos y bebí yo.
Ivre ai esté tut tens puis,	Ebrio he estado desde entonces.
Mais mal ivrez mult i truis»	Mala borrachera que me ha costado
(vv. 463-476).	tan cara (pág. 123)[7].

Una variante de la misma situación con una alusión muy semejante se encuentra en la *Folie* de Berna. Tristán, bajo su máscara de loco, recuerda su vida ante Iseo:

Bien fu la nés apareilliee.	La nave tenía todos los aparejos
Qant de havre fumes torné,	cuando salimos del puerto.
Au tierz jor nos failli oré.	El tercer día faltó el viento
Toz nos estut nagier as rains;	y todos nos pusimos a remar,
Je meïsmes i mis les mains.	yo mismo me dediqué a ello.
Granz fu li chaus, s'aümes soi.	El calor era fuerte, teníamos sed;

Brangien qui ci est devant toi	Brangén, que está aquí delante de ti,
Corut en haste au trosseroil;	fue en busca del equipaje.
Ele meprist ester son voil.	Sin querer cometió un error
Do buverage empli la cope	al llenar la copa con aquella bebida;
Mout par fu clers, n'i parut sope.	era transparente y no estaba espesa.
Tandi lo moi et je lo pris,	Me la alargó y la bebí.
Ainz ne t'iert mal në aprés pis	Ni antes ni después lo habéis lamentado,
Car trop savez de la favele.	ya sabéis mucho de todo esto.
Mar vos vi onques, damoisele!	¡En mala hora os conocí, doncella!
(vv. 437-451).	(pág. 142)[8].

Tonos diferentes se mezclan en este coro de voces que se refieren a la misma escena, insistiendo todas en el calor, en el error, en la bebida compartida por Tristán y por Iseo, valorando de distinto modo el suceso, ya como una gran desdicha, ya como lo que hizo posible la realización del misterio, según se desprende del roman de Gottfried, pues aquello que era dos en un principio se convirtió en uno. El misterio de la unión y de la unicidad, el misterio de la conjunción, que implica vida y muerte, bodas y sepulcro, inunda la versión de Gottfried, no sólo orientada por la mística, sino por el mito, acercando su escena del filtro a la fiesta egea del *Fausto* de Goethe, tal y como la entendieran Karl Kerényi y Carl Gustav Jung[9]. La bebida del filtro en alta mar o en la playa, durante un descanso del viaje, alude a la necesidad del mediador, del agua mediadora, para que puedan unirse los contrarios, hombre y mujer, como insiste Gottfried. Mediadora es también la doncella, Branguena, doble de Iseo, cuyo error por descuidar aquello que con tanto cuidado había dejado a su cargo la madre de Isolda para que lo hiciera beber a quienes correspondía (esto es, a su hija Isolda y a su futuro esposo el rey Marc) no hace más que revelar su deseo oculto, el suyo, el de la propia Isolda. Una vez más, la mujer, las mujeres, aparecen como las tentadoras, recordando el suceso primordial: la expulsión del paraíso. La escena remitiría también, como ha sostenido Michel Cazenave, a uno de los misterios más antiguos, el de los hijos de la Madre, «aquellos que no abren su vida sino en la locura del Eros, y que sólo al afrontar su muerte –como Adonis, Attis o Jesucristo en la tradición gnóstica– descubren el estatuto ontológico de su vida»[10].

En el roman de Gottfried, la bebida del filtro se sitúa en el centro de la historia, separando un antes y un después[11]. El carácter de umbral, el rostro jánico del filtro, se muestra explícitamente, si se recuerda que el día terriblemente caluroso en que Tristán e Iseo lo beben es justamente el de san Juan, al menos según lo transmitió la versión de Béroul; de tal modo que se ha pensado en una resonancia del amor de san Juan, de la *Johannisminne* atestiguada en las costumbres populares, en la escena del filtro. Es el comienzo del solsticio de verano lo que indica la festividad de san Juan Bautista, el 24 de junio, como la fiesta de san Juan Evangelista señalaba el 27 de diciembre el solsticio de invierno. Por ello, Philippe Walter interpretaba la bebida del filtro el día de san Juan como una alusión a la «inversión del destino de los personajes»[12], lo cual se correspondería también con la idea que parece deducirse de la expresión *cil boivres fu faiz a envers*, «imagen evocadora de un orden contrariado»[13], de la *Folie* de Berna. En efecto, la vida de Tristán conocerá un brusco giro a partir de la bebida del filtro, sus pasos aparecerán desviados, y el mundo se presentará invertido. El suceso suscita diversas preguntas: ¿es el filtro un hecho fortuito en su vida?, ¿la irrupción en su vida del azar cambia su destino?, ¿es el filtro aquello que le acontece a Tristán y algo ajeno a su ser? El filtro es efectivamente un producto del azar y la vida de Tristán parece estar toda ella modelada por la rueda de la fortuna. Pero no se trata de un azar caprichoso, privado de sentido, sino que entiendo el azar al modo de Boecio, según el cual todo sucede según un orden divino, aunque ajeno a la voluntad individual, de tal forma que el azar es justamente lo que construye la figura del destino, aquello repleto de sentido porque es justamente figura, forma, rostro[14]. Hasta tal punto la vida de Tristán está invadida por el azar y su vida es aventura, que Franz Josef Worstbrock ha visto dibujarse la rueda de la fortuna en la historia tristaniana: «La curva de la acción del roman, la vida de amor de Tristán e Isolda, describe, como bocetada en macroscopia un sencillo recorrido: aproximación-unión-separación-muerte, o bien: ascenso-detención en la cima-descenso-final. Este modelo de transcurso recuerda a la progresión de la rueda de la fortuna»[15]. Esta impresión de que el roman reproduce el movimiento de la rueda de la fortuna se asemeja a la que me suscitaba el *Erec*, en que advertí un recorrido parcial de la rueda de

la vida, desde la juventud hasta la madurez. En el roman de Chrétien la cima de la curva de la vida estaba ocupada por la coronación; en el *Tristán* es la bebida del filtro lo que se encuentra en la cima de la rueda de la fortuna, como aquel suceso que orientará inexorablemente su vida hasta el final. Desde su nacimiento hasta el filtro, la vida de Tristán es un ascenso hasta el amor; a partir del filtro, comienza con el solsticio veraniego el periodo triste, el descenso hasta la muerte[16]. Pero el filtro, aunque inesperado, es una pieza que encaja perfectamente en la vida de Tristán. En la figura del destino que dibuja la historia de Tristán el filtro de amor es la pieza necesaria que concede visibilidad, pues es la que muestra la forma. La vida de Tristán es una vida para el amor. Pero ¿quién es Tristán? Es necesario retroceder en la historia del héroe, voluntariamente biográfica.

Tristán e Iseo en el barco. *Roman de Tristán*.
Museo Condé de Chantilly. Ms. 645-647, t. II, fol. 234, s. XV

En el roman de Gottfried, la versión que elijo para contemplar la vida del héroe por ser sin duda la más profunda en cuanto a comprensión de

sentido, el nacimiento de Tristán sucede en trágicas circunstancias: su padre Rivalín acaba de morir en un combate y su desconsolada viuda muere al dar a luz. Es el mariscal, Rual, su padre adoptivo, quien le dará el nombre adecuado a su ser, de modo que la tristeza y Tristán habrán de ir para siempre conjugadas:

«sehet», sprach er, «vrouwe, als ich vernam	–Ved, señora –dijo–, puesto que
von sinem vater, wie ez dem quam	oí de labios de su padre cuáles fueron
umbe sine Blantscheflure,	sus sentimientos respecto a su Blancaflor,
mit wie vil maniger trure	y con qué gran dolor su madre
ir gereiter wille an ime ergie,	satisfizo su anhelo
wie si diz kint mit trure enphie,	al concebir este niño en la tristeza
mit welcher trure siz gewan,	y darle luego la vida con mayor tristeza aún,
so nenne wir in Tristan»	creo que deberíamos llamarle Tristán
(vv. 1991-1998).	(pág. 219)[17]

Su nombre, Tristán, surgido de la tristeza (*von triste Tristan was sin name*, v. 2003), convendrá a su ser y a su existencia: tristeza en su parto, tristeza en su vida, tristeza en su muerte. Nombre y vida se corresponden, y cualquiera, dice Gottfried, lo reconocerá leyendo la historia (*daz der nam/ dem lebene was gehellesam*, vv. 2019-2020). En el día del bautismo Rual comprende que el destino del que será su hijo adoptivo estará marcado por la tristeza, sin concebir la posibilidad de que la vida tome rumbo distinto al anunciado por el nacimiento. ¿No será acaso la muerte de la madre, su pérdida el mismo día de su nacimiento, lo que le impedirá renunciar a Isolda? ¿No sucede su muerte por la carencia, la ausencia de una Isolda que nunca llegará a salvarle y ya sólo podrá morir a su vez? Si, en efecto, la intensa vida de Tristán se reparte entre el gozo y el tormento, también es cierto que está onomásticamente dominada por una tristeza, que se sitúa por encima de todo. La inversión de su nombre, Tantris, encubridora de su persona en el país enemigo, no podrá romper el maleficio, como tampoco su reducción a la inicial (T) permitirá su renacimiento en un nuevo ser. La tristeza de Tristán será su elemento y en él se forja su vida. Criado en

casa de Rual, educado con un tremendo esmero en las artes, dedicado al estudio, de donde procederá también su melancolía, Tristán no tardará mucho en viajar a la tierra de donde salió su madre. La aventura (*aventiure*, v. 2422), dice el texto, quiso que distraí - do con una partida de ajedrez en un barco noruego anclado en las tierras de Parmenia, fuera conducido justamente hasta Cornualles, allí donde el hermano de su madre era rey. Se trata de un azar, que apunta con precisión a un destino, del que todavía el héroe no es consciente (*unwizende*, v. 3389). La coincidencia revela el vínculo del acontecimiento con un orden que todavía es invisible, pero que está ahí, actuando, reclamando. Tristán llega a la corte de Cornualles, apresado en la paradoja del que está en su casa creyendo estar en el extranjero (*Nu Tristan, der ist ze huze comen/unwizende, als ir habet vernomen,/unde wande doch ellende sin*, vv. 33793381). A partir de su llegada a Cornualles, se convierte en *der ellende*, el «sin patria», aunque no encuentra demasiadas dificultades: a todos los seduce con el despliegue de sus múltiples capacidades. Con la llegada de Rual a la corte del rey Marc en Cornualles, se responde a la pregunta de *«wer ist Tristan?»* (v. 4170) formulada por el propio Marc. Y Marc conoce por primera vez desde que llegó a su casa Tristán, que él es el hijo de su hermana, su sobrino, y Tristán se entera también de que no es hijo de Rual, sino de Rivalín, y que Marc es su tío materno. De nuevo la paradoja asedia a Tristán: él, que creía tener en Rual a un padre y a quien también Marc le parecía un padre, resulta que carece de padre: *sus muoz ich ante vater sin,/zweier vetere, die ich gewunnen han* (vv. 4370-4371), (Así que he de estar sin padre, aunque me han sido dados dos padres). Tristán siente de pronto la orfandad. Robert Castel vio en Tristán la figura de un «desafiliado», como Moisés, como Cristo, «cuyo reino no es de este mundo», y como tal la historia de su vida consiste en una «sucesión de acontecimientos que ponen en escena rupturas irremediables en relación a una organización de la existencia arraigada en las formas dominantes de sociabilidad y gobernada por las reglas de reproducción y de intercambio que rigen el comercio social y sexual en una sociedad»[18]. Nada tiene que ver la desafiliación con el desclasamiento, pues Tristán es, en efecto, un noble perfecto; pero sus acciones lo sitúan fuera de la genealogía, y por tanto fuera del orden, fuera del poder, en una renuncia explícita a ser un eslabón dentro de la

cadena social, como se advierte en aquellos tres actos que a lo largo de su vida podrían haberlo insertado en el orden social: en lugar de reconocerse como heredero de las tierras de su padre, renuncia para marchar a Cornualles con su tío,cediéndole sus tierras a Rual (vv. 5788 y ss., pág. 272); cuando su tío el rey Marc decide no casarse y nombrarle a él su legítimo heredero, se va en busca de una esposa para su tío (vv. 8655 y ss., pág. 314); cuando se casa con Iseo de las Blancas Manos, la deja virgen ante el recuerdo de Iseo la rubia (versión de Thomas)[19]. Así, ante los momentos que la vida le ofrece para «afiliarse» a la sociedad, Tristán decide consciente o inconscientemente permanecer «fuera», orientando su voluntad hacia otros fines. Tristán es *der lant lose Tristan* (v. 5868, pág. 273), «Tristán sin tierra», en un mundo en que la tierra es la propiedad fundamental. Y, sin embargo, actúa como «héroe civilizador», implantando el orden quebrado, sin titubear un instante. Después de acceder al orden caballeresco con el rito de investidura de la mano de su tío (v. 5021, pág. 261), retorna a las tierras de su padre y mata al asesino de éste, Morgan, que además no lo reconoce como hijo legítimo de Rivalín (vv. 5450 y ss., págs. 267-268). De vuelta en Cornualles, se rebela contra la situación humillante en la que se encuentra el país de su tío, sometido a pagar tributo a Morolt, el hermano de la reina de Irlanda. Nadie se atreve a combatir con el terrible y espantoso Morolt, excepto el joven Tristán. Saldrá victorioso del combate, pero con una herida envenenada en el muslo, una herida que es la marca ritual del primer combate del guerrero, y que en la vida del héroe tendrá varias repeticiones y múltiples resonancias (vv. 6156 y ss., págs. 287-289). La herida envenenada convertirá a Tristán en un *sorchhafte man* (v. 7293, pág. 292), presa de la *Sorge* (inquietud), pues ve la muerte cercana. Sólo una persona podrá curarle, le anunció Morolt, y esa persona es su propia hermana, la reina de Irlanda. Por lo tanto, Tristán decide ir a Irlanda, aunque necesariamente tendrá que hacerlo disfrazado, pues es el peor enemigo del reino después de haber matado a Morolt. En este primer viaje de Tristán a Irlanda, ocho hombres le acompañan. Con él sólo se lleva su arpa, y cuando están ya cerca de las costas de Dublín, Tristán se queda solo atrás. La descripción de la situación de Tristán es bellísima:

Tristan beleip al eine da:	Tristán se quedó atrás solo.
der swebete da wa unde wa	Triste y temeroso
mit jamer unde mit sorgen	quedó flotando al albur de las olas
bis an den liehten morgen.	hasta que acabó de amanecer.
unde als die von Develin	Cuando los habitantes de Dublín
das wizelose schiffelin	vislumbraron el bote a la deriva
indem wage ersahen,	en mitad de las olas,
sie hiezen balde gahen	dirigieron sus embarcaciones
unde nemen des schiffelines war.	hacia allá para investigar.
die boten, die kerten iesa dar.	Se pusieron en camino de inmediato.
nu si begunden nahen	Cuando, pese a estarse aproximando,
unde dannoch nieman sahen,	no lograban ver a nadie,
nu gehortens al dort her	oyeron de pronto
suoze unde nah ir herzent ger	el sonido maravilloso de un arpa,
eine süeze harphen clingen	que les deleitó.
unde mit der harphen singen	Acompañando al arpa escucharon
einen man so rehte suoze,	la voz de un hombre cantando tan hermosamente
daz siz in zeime gruoze	que lo tomaron por un saludo
unde zu aventure namen	y una aventura
unde von der stat nie quamen,	y no se apartaron del lugar
die wile er harphete unde sanc	mientras él estuvo tocando el arpa y cantando
(vv. 7503-7523).	(pág. 295).

La asociación del arpa con Tristán ha inducido a buscar correspondencias entre este héroe y el Orfeo clásico, tan recreado en la Edad Media[20]. Las habilidades de Tristán son muchas y entre ellas destaca el poliglotismo, el conocimiento profundo de las maneras cortesanas y, en efecto, la música. Frente al valor caballeresco y la capacidad amatoria, virtudes necesarias del caballero cortesano, Tristán muestra, en cambio, otro perfil, que según argumentó Gertrud Schoepperle deriva de la cultura celta[21]. Aunque quizás lo que resulta más sorprendente sea su astucia, tan despreciada en la Edad Media occidental a diferencia de la cultura griega, y que en los romans de Tristán no parece ser de signo negativo[22]. Y así, vemos a Tristán mentir, sin que eso parezca disminuir su honor. Se trata de una mentira necesaria, la que le mueve a presentarse a sí mismo como un juglar (*hofscher spilman*, v. 7560), y a cambiar su nombre, dándole la vuelta,

para llamarse Tantris (*«vrouwe, ich heize Tantris»*, v. 7787). Es gracias a su astucia como logra llegar hasta la reina y que ésta le cure de su herida envenenada, y de nuevo gracias a la mentira, como logra escaparse de la reina y de su hija, de quien se ha convertido en maestro de música. Tristán retorna a Cornualles como hombre renacido (*er was ein niuborner man*, v. 8313), como alguien al que se le ha ofrecido otra vida (*im was ein ander leben gegeben*, v. 8312). Pero su retorno suscita en la corte habladurías: ¿cómo lo ha conseguido?, ¿de qué medios se ha valido para regresar a Irlanda y que justo allí donde es más odiado, la hermana de su víctima se convierta en su salvadora, la curadora de una herida sin curación posible? Por eso en la corte le llaman «hechicero» (*ein zouberere*, v. 8331), lo cual aclara el odio que se siente hacia Tristán, las constantes conspiraciones en su contra: pues no se trata simplemente de buscar su perdición ante Marc por envidia, sino que de algún modo se le considera dueño de poderes secretos y ocultos que parecen permitirle dirigir el rumbo de su destino mediante la constante adecuación entre lo casual y lo necesario. El malestar en la corte parece ser la causa directa para que Tristán emprenda una acción tan imposible como la primera: un segundo viaje a Irlanda con el fin de conquistar a la rubia Iseo para su tío el rey Marc. Impulsos subterráneos parecen, sin embargo, guiar este nuevo viaje: la propia condición de «desafiliado» que sólo mantendrá con el matrimonio de su tío, y quizás la pasión por la rubia Iseo, a la que no ha dejado de mencionar y alabar en la corte, lo que lleva a Marc a enamorarse, convirtiéndose así en un perfecto «amante de lejos».

Tristán con el arpa en el barco. *Tristan* de Gottfried von Strassburg. Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Cgm. 51, fol. 46v, finales s. XIII

El segundo viaje a Irlanda es un éxito rotundo. Absolutamente aterrorizados, los barones de la corte acompañan a Tristán, pues como dice el roman sólo tenían dos posibilidades de salir vivos de la empresa: suerte o astucia (*aventure oder list*, v. 8654), y para su desgracia carecían de ambas (*sie waren beide ane*, v. 8658). Lo que no dice el texto es que ambas le sobraban a Tristán, que prepara cuidadosamente la estrategia. Con todo está claro que detrás de la mentira no hay en Tristán traición ni engaño, como se pone de manifiesto al contrastar la mentira del senescal, que pretende haber matado al dragón y conquistar así a la hija del rey, con la de Tristán, que es sólo máscara, ocultamiento. El segundo gran combate de Tristán es el que entabla contra el dragón que asola el país, pero al cortarle la lengua y guardarla cerca de su piel, el veneno vuelve a ejercer con él sus efectos y queda inconsciente, medio hundido en un estanque. Esa situación la aprovecha el senescal y se atribuye la victoria sobre el dragón. La rubia Iseo se horroriza ante la idea de tener que contraer matrimonio con el senescal, tal y como había prometido su padre al matador del dragón, pero su madre, la reina Iseo, le asegura que encontrarán una pronta solución. De nuevo interviene el azar, que quiere que Tristán sea encontrado por las mujeres y sea curado de nuevo del envenenamiento por la reina madre. Naturalmente es reconocido como Tantris, pero pronto habrá de serlo como Tristán. Es la mirada de Iseo la rubia la que lo descubre todo. Su mirada tiene dos momentos. Inicialmente, lo que mira es el cuerpo de Tristán, maravillada ante su belleza. Testimonio del deseo, su mirada atestigua también el reconocimiento de la nobleza del héroe, el descubrimiento de que aquel cuerpo no puede ser el de un juglar y comerciante. En el segundo momento la mirada ya no es admirativa sino curiosa. Iseo examina el arnés de Tristán. Saca la espada de la vaina y de pronto advierte la mella, y comprueba que el trocito de espada que dos años atrás había extraído del cadáver de su tío se ajusta perfectamente. Iseo pronuncia los nombres, Tristán y Tantris:

nu si die namen begunde	Cuando se puso a pronunciar
zetriben in dem munde,	los nombres con lentitud,
nu gevil si an die buchstabe,	le llamaron la atención las letras
da man si beide schephet abe,	de las que los dos estaban compuestos,
unde vant in diesem alzehant	y no tardó en encontrar en un nombre
die selben, die si in jenem vant.	las mismas que componían el otro.
nu begundes an in beiden	Entonces dividió ambos nombres
die silleben scheiden	por sílabas e invirtió su orden,
unde statt nach unde vor	averiguando la verdad
unde quam rehte uf dez namen spor.	acerca de los mismos.
si vant ir ursuche dar an:	Averiguó lo que estaba buscando.
vur sich so laz sie Tristan,	Hacia delante leía Tristán,
her wider so laz sie Tantris.	hacia atrás leía Tantris.
hie mit was si dez namen gewis	Así obtuvo certeza respecto al nombre
(vv. 10109-10122).	(pág. 331).

Las dos sílabas se ajustan de un modo u otro como se ha ajustado el trocito de hierro en la mella de la espada. Separación de las sílabas y unión en una dirección u otra equivale a la unión y separación de los amantes[23]. Sus nombres serán también reversibles (Tristan, Ysot, Ysot, Tristan) como lo es el propio nombre del héroe, verdadera conjunción de direcciones opuestas. El nombre inventado por Tristán no es falso, sino que parece brotar de una repentina conciencia de la posibilidad de la ruptura, de la inversión, de la integración del camino de la izquierda, la desviación que es fruto de la desafiliación. Dentro de este territorio hay que situar la astucia de Tristán, sus máscaras y sus mentiras, su inversión en el disfraz de loco, que, aunque inherentes a la naturaleza de su ser, dominarán la curva descendente de su vida, después de haber bebido el filtro del amor.

Las tentaciones de venganza de Iseo son reprimidas por la madre. El relato no se introduce en el mundo de la saga, y prosigue su curso olvidando la genealogía para centrarse en el matrimonio. Tristán es el único que puede salvar a la hija del rey de Irlanda de un matrimonio desdichado con el senescal, conquistándola así para su tío el rey Marc. El roman se desvía del esquema habitual de los relatos de conquista de

esposas, en donde normalmente el conquistador coincide con la figura del esposo[24]. Todo está ya a punto para el viaje en barco hasta Cornualles. La madre de Iseo prepara para su hija la poción que habrá de hacerla feliz en su matrimonio:

die wile unde sich ouch Tristan	Mientras Tristán y sus
mit sinen lant gesellen dan	compatriotas se preparaban
bereite unde berichtete,	y dejaban todo listo,
die wile so betihtete	la sabia reina Isolda
Ysot, die wise kunegin,	fabricó con gran ingenio
in ein glazevescelin	una poción amorosa
einen tranc von minnen,	en una pequeña vasija de cristal.
mit also cleinen sinnen	Estaba pensada y escogida
uf geleit unde vorbedaht,	con tanta inteligencia y dotada
	de tal poder,
mit solcher krefte vollebraht:	que cualquiera que la bebiera
mit sweme sin ieman getranc,	en unión con otra persona,
den muzer ane sinen danc	sintiera lo que sintiera por ésta,
vor allen dingen meinen	la amaría por encima de todas las
	cosas, sucediéndole a ella lo
	mismo.
unde er da wider in einen:	Únicamente se les daría a estas dos
	personas
in was ein tot unde ein leben,	una sola muerte y una sola vida,
ein trure, ein vroude samt gegeben	una sola tristeza y una sola dicha
	para que las compartieran
(vv. 11429-11444).	(pág. 351).

De cristal es la vasija que contiene la bebida de amor (*tranc von minnen*, v. 11435), retorta contenedora de la misteriosa sustancia; como de cristal será el lecho de los amantes en la gruta del amor; como cristalinas habrán de ser las palabras elogiadas en la estética literaria de Gottfried. Transparente y frágil, luminoso y aéreo, el cristal es el material que fascinó en el gótico, el material que servía para imaginar arquitecturas fantásticas como el castillo de las reinas de *Li Contes del Graal* de Chrétien de Troyes o el palacio de cristal de la *Folie* de Oxford, ese lugar de pura irrea - lidad, a donde piensa Tristán llevarse a Iseo. La vasija guarda la preciosa bebida del amor, sustancia capaz de transformar la dualidad en unidad, capaz de realizar el *mysterium*

coniunctionis del que la unión sexual es sólo metáfora. En la realización del misterio alquímico se revela el misterio de la vida, que no es otro que el de la muerte acechando en sus entrañas, como la tristeza y la dicha son inseparables, que es propiamente como veremos el misterio descubierto por Gottfried. En el viaje por mar, Tristán e Iseo beben esta poción que la madre deja al cuidado de su sobrina Branguene para que se la ofrezca a Marc y a Iseo en su noche de bodas. El error corrige la inadecuación entre el matador del dragón y el esposo, y convierte las alabanzas de Tristán y la mirada de Iseo en amor. No hay palabras para expresar el nacimiento de ese sentimiento. Los textos que han conservado este pasaje, resultan iluminadores a este respecto: la novedad del sentimiento va siempre acompañada de una imposibilidad de expresión, una inefabilidad que es un balbuceo hundido en el equívoco. El fragmento de Carlisle, recientemente descubierto, que pertenece a la versión de Thomas, permite leer el pasaje del roman que sirvió de modelo a Gottfried para su versión alemana. Después de unos versos muy mutilados, pueden leerse las palabras de Iseo que constituyen su confesión:

«Si vus ne f[u]ss[e]z, ja ne fusse,	«Si vos no hubierais estado aquí, yo tampoco habría estado,
Ne de l'amer rien [ne] sëusse.	y no habría conocido la amargura.
Merveille est k'om la mer ne het	Maravilla es que no odie el mar,
Qui si amer mal en mer set,	quien tan amargo mal en mar conoce,
E qui l'anguisse est si amere!	y para quien la angustia es tan amarga.
Si je une foiz fors en ere,	Si alguna vez estuviera fuera,
Ja n[‘i] enteroie, ce quit.»	no creo que volviera a entrar.»
Tristran ad noté [ch] escun dit,	Tristán ha prestado atención a cada una de sus palabras,
Mes el l'ad issi forsvëé	pero ella le ha despistado
Par «l'amer» que ele ad tant changé	al haber jugado tanto con la palabra el mar
Que ne set si cele dolur	que ya no sabe si el dolor le viene del mar o del amor,
Ad de la mer ou de l'amur,	o si dice «amor» queriendo decir el
Ou s'el dit «amer» de «la mer»	«mar»,
Ou pur «l'amur» dïet «amer»	o si en lugar de «amor», ella dice

	«amargo».
Pur la dotance quë il sent,	Por la incertidumbre en la que se encuentra,
Demande si l'a[mur li] pr[en]t	se pregunta si el amor se apodera de ella,
Ou si ja grante ou s'el s'[a]st[ient].	si ya cede o si se abstiene
[…]	[...]
«Par tant q[u'e]l voir le... te,	«tan bien que... la verdad...,
car deus mals i put l'en se[n]tir,	pues puede experimentar dos tipos de mal:
L'un d'amer, l'autre de puïr.»	acceso de bilis o bien la náusea».
Ysolt dit: «[C]e mal que je sent	«El mal que siento –responde Iseo–,
Est amer, mes ne put nïent:	me llena de amargura, pero nada tiene que ver con la náusea;
Mon quer angoisse e pres le tient.	es el corazón que tengo angustiado y me siento oprimida.
tel amer de la mer vient:	Esta amargura/amor viene del mar:
Prist puis que [je çaën]z entray».	ha comenzado desde que he entrado aquí dentro.»
Tristran respont: «Autretel ay:	Tristán responde: «Lo mismo me ocurre a mí:
Ly miens mals est del vostre estrait	mi mal tiene el mismo origen que el vuestro.
L'anguisse mon quer amer fait,	La angustia hace amargo mi corazón,
Si ne sent pas le mal amer;	y sin embargo no siento amargo el mal;
N'il ne revient pas de la mer,	y no viene del mar,
Mes d'amer ay ceste dolur,	sino que de amar viene este dolor,
E en la mer m'est pris l'amur.	y es en el mar, que el amor se ha apoderado de mí.
Assez en ay or dit a sage» (vv. 39-71).	Ya he dicho bastante para quien sepa comprender»[25].

Tristán deshace la equivocidad de las palabras de Iseo al separar *amer* (amar) de *la mer* (el mar) y al diferenciar la causa del mal, que es el amor, del lugar en que sucede el mal, que es en el mar. Si Iseo ha sido la primera en hablar, Tristán ha discernido los significados para dejar a un lado las homofonías. Después de las palabras de Tristán se estrecha la cercanía que culminará en la unión tras pedirle a Brangén complicidad en sus deseos. En alta mar sucede el gozo que deja atrás el dolor, hasta que los marineros divisan la costa. El mismo día de la llegada Marc se

casa con Iseo. Ante el temor de que Marc descubra que no es virgen, será Brangén la desvirgada por el rey en plena oscuridad. Y aquí concluye el fragmento de Carlisle de la versión de Thomas, de 29 versos frente a los 500 que necesitó Gottfried para resolver el pasaje. El autor de Estrasburgo mantuvo intacto el equívoco al no importarle mantener la palabra en francés en medio de un discurso alemán. Volvamos a leer el pasaje en la versión alemana:

«lameir», sprach si, «daz ist min not,	*Lameir* es mi aflicción,
lameir, daz sweret mir den mut,	lameir apesadumbra mi corazón,
lameir ist, daz mir leide tut».	lameir es lo que me duele.
do si lameir so dikke sprach,	Al oírla decir tantas veces lameir,
er bedahte unde besach	reflexionó él y consideró
ankliche unde cleine	con detenimiento y precisión
des selben wortes meine.	el significado de esa palabra.
sus begunder sich versinnen,	Entonces se percató de que
lameir, daz were minnen,	*l'ameir* quiere decir «amor»,
lameir bitter, lameir mer:	*l'ameir* «amargo» y la meir «mar».
der meine, der duhte in ein her.	Le pareció que tenía todo un batallón de significados.
er ubersach der drier ein	Pasó por alto uno de los tres
unde vragete von den zwein:	y preguntó por los otros dos.
er versweic die minne,	No mencionó al amor,
ir beider vogtinne,	el señor de los otros dos,
ir beider trost, ir beider ger;	el consuelo y la meta de ambos.
mer unde sur beredet er:	Habló acerca del mar y de lo amargo.
«ich wene», sprach er, «schone Ysot,	–Creo –dijo–, bella Isolda,
mer unde sur sint iuwer tot;	que os inquietan el mar y la amargura.
iuch smekket mer unde wint;	Os disgustan el mar y el viento.
ich wene, iuch diu zwei bitter sint?».	Creo que ambas cosas resultan amargas para vos.
«nein, herre, nein! Was saget ir?	–No, señor. ¿Qué decís?
der dewederes wirret mir,	Ninguna de estas dos cosas me conmueve.
mir ensmekket weder luft noch se:	Ni el aire ni el mar me disgustan.
lameir allein tunt mir we.»	Solamente lameir me hace daño.
do er dez wortes zende quam,	Cuando comprendió la palabra,

minne dar inne vernam,
er sprach vil tougenliche zu ir:
«entriuwen, schone, als ist ouch mir,
lameir unde ir, ir sit min tot.
herze vrouwe, liebe Ysot,
ir eine unde iuwer minne,
ir hant mir mine sinne
gar verkeret unde benomen,
ich bin uzer wege comen
so starke unde also sere:
in erhole mich niemer mere.
mich muwet unde mich sweret,
mir swachet unde unmeret
alles, daz min ouge siht:
in al der werlt einst mir niht
in minem herzen liep wan ir».
Ysot sprach: «herre, als sit ir mir»
(vv. 11986-12028).

descubrió que contenía el «amor»
y le susurró a ella:
–En verdad, hermosa mía, a mí me ocurre lo mismo.
Vos y lameir me asediáis.
Queridísima señora, deliciosa Isolda,
vos tan solo y vuestro amor
habéis confundido del todo
y tomado posesión de mis sentidos.
Tanto me he apartado del camino
que debí seguir,
que no encuentro la senda para volver.
Me causa dolor y pesadumbre,
me parece sin valor y en contra mía
todo lo que veo.
Nada hay en el mundo
que ame tan intensamente como a vos.
Isolda dijo: –Señor, igual me pasa a mí
(pág. 359).

A diferencia del fragmento de Carlisle, aquí es Tristán quien se oculta tras la equivocidad, hasta que la contundencia de Isolda le sitúa inexorablemente ante su verdad, la verdad que le «ha dejado fuera del camino» (*ich bin uzer wege comen*, v. 12020). En la nueva situación de pérdida y desconcierto, sólo existe una realidad: el amor por Isolda. La idea del amor como salida del camino o desviación parece nueva, y alude a un amor que sólo es posible fuera, al margen del mundo, esto es, de la corte. La situación de Tristán nada tiene que ver con la de Lancelot y su acto de subirse a la carreta, pues el acto de Lancelot procede de una decisión individual que no busca nada más que la negación de sí mismo. La noche de amor en Gorre viene por añadidura, como un inesperado regalo de la reina, y su carácter único la suspende en un tiempo ajeno a la vida; en cambio, las palabras de Tristán salen del contacto y el diálogo con Isolda, se mezclan y se separan, y sobre todo, requieren la presencia de Isolda, su realidad, y con ella la inmediata realización del amor. Igualdad y reciprocidad: es el nuevo comportamiento que propone el mito tristaniano en las relaciones de los dos géneros, frente al genuino amor cortés en que el amante es el servidor y vasallo de la dama. El

amor puro de Tristán e Isolda pertenece al mar, espacio infinito y salvaje, como recordaba R. Castel, como también pertenecerá al bosque[26]. Sus encuentros en la corte, en cambio, tienen que cubrirse de máscaras y mentiras, pues el orden social no puede admitir la inserción de la ruptura en su propio seno. A la mutua confesión de Tristán e Isolda, hay que añadir una tercera, la de ambos a Branguena en busca de la complicidad necesaria para que sea posible la unión: *wir sterben von minnen* (v. 12111, nos morimos de amor, pág. 361). Después de que Branguena les de permiso para que hagan lo que quieran, sucede el acto de unión físico y espiritual:

Des nahtes, da die schone lac,	Cuando la bella estaba acostada de noche,
ir trure und ir trahte phlac	ocupada en sus tristes pensamientos
nach ir trut amise,	acerca de su amado,
nu quam geslichen lise	entonces penetraron sigilosamente
ze der kemenaten in	en la cámara
ir amis unde ir artzatin,	su enamorado y su médico,
Tristan unde di minne:	Tristán y el amor.
minne, die artzatinne,	El médico amor
si vurte zehanden	llevaba de la mano
ir sichen Tristanden;	a su paciente Tristán,
ouch vant si Ysote, ir sichen, da.	y encontró también allí a su enferma Isolda.
die sichen beide nam si sa	Cogió a los dos enfermos
unde gab in ir, im sie	y les suministró el uno al otro
ein ander zu artzatie.	como medicina.
wer hete ouch dise beide	¿Qué habría podido curar a estos dos
von dem gemeinem leide	de su común dolencia
vereinet unde bescheiden	por separado mejor
wan einunge an in beiden,	que la fusión de los dos,
der stric ir beider sinne?	la atadura de sus sentidos?
minne, die strickerinne,	El amor, que todo lo enreda,
die stricte zwei herze an in zwein	ató los corazones de los dos
mit dem stricke ir suze in ein	utilizando las amarras de la dulzura
mit also grozer meisterschaft,	con tanta perfección,
mit also wunderlicher craft,	con un poder tan prodigioso,
daz si unreloset waren	que quedaron inseparablemente unidos
in allen ir jaren	para el resto de sus vidas

(vv. 12157-12182). (pág. 361).

El mal de amor sólo lo puede curar el propio amor, único médico posible, tal y como los trovadores del sur de Francia cantaron una y otra vez[27]. La herida de amor, como metáfora, convive en Tristán junto con la herida envenenada, literal, cuya repetición a lo largo de su vida indica que el estado de herido es la situación natural de Tristán, su destino, que no es otro que el del amor[28]. La materialidad del amor tristaniano es manifiesta en el pasaje y en todo el roman, tanto en ésta como en las otras versiones. La diferencia fundamental entre la versión de Gottfried y las demás, consiste en que Gottfried no juzga de modo negativo el amor, pues aunque no trate de glorificarlo sino de comprender su misterio, se aparta radicalmente de la idea expuesta por ejemplo en Béroul según la cual el amor es un mal, una maldición, que procede de una causa, el filtro, ajena a la naturaleza de sus protagonistas, quienes con el cese de sus efectos al cabo de tres años sostienen que «ellos no se aman de ninguna forma», «que todo ha ocurrido por el filtro»[29]. El amor de Tristán e Isolda es un amor de los sentidos y también de los corazones, cuya nobleza fundamenta el carácter puro de ese amor. Desconoce un término o un plazo e implica unión hasta el final de sus vidas. Como señalara Gottfried Weber la expresión *edele herze* (corazón noble) sustituye en el roman a la de *anima nobilis*, acuñada por san Bernardo, que ha superado todo lo corporal-natural. Según este autor, la concepción del amor de Gottfried es construida en analogía con respecto al amor a Dios expuesto en la experiencia mística, aunque «antitética» en la medida en que es inversión[30]. En el amor de Tristán e Isolda no hay lugar para Dios, ni siquiera lo hay para el mundo. Son ellos dos solos quienes abarcan toda la realidad mundanal, pues fuera de ellos no hay nada, sólo simulacros, apariencias, juego. Muy interesante es la reacción de Tristán cuando se enteran él e Isolda de que por descuido de Branguena no bebieron vino sino el filtro de amor. Después de oír toda la confesión de Branguena, Tristán exclama:

«nu waltes got!» sprach Tristan; –¡Quiéralo Dios! –dijo Tristán–.

«ez were tot oder leben:	Tanto si es la muerte como si es la vida,
ez hat mir samphte vergeben	en cualquier caso me ha envenenado gratamente.
ine weiz, wie jener werden sol:	No sé cómo es la otra muerte;
dirre tot, der tut mir wol.	ésta, en cualquier caso, me gusta mucho.
solte die wunnecliche Ysot	Si la maravillosa Isolda
iemer alsus sin min tot,	ha de ser siempre mi muerte en esta forma,
so wolt ich gerne werben	entonces me esforzaré con gusto
umb ein ewecliches sterben»	por conseguir un morir eterno
(vv. 12494-12502).	(pág. 366).

En las palabras de Tristán se trasluce con claridad su radical aceptación del «suceso inesperado», esto es, del azaroso filtro. Su libertad consiste justamente en ese adentrarse conscientemente en aquello que se acaba de descubrir, mostrando júbilo ante «esa muerte», una muerte simbólica, diferente de la «otra muerte» *(dirre tot)*, aceptando libremente «su muerte» *(min tot)* e incluso «la muerte eterna». La *mors erotica* se coloca al lado de la *mors mystica*, como indicó Alois Maria Haas, sin que de ningún modo puedan confundirse. Pero en esta muerte erótica también sucede como en la mística: un morir a sí mismo[31]. Por ello, desde el filtro y la unión, el roman deja de ser en parte el roman de Tristán para convertirse en el roman de Tristán e Isolda. La T y la I grabadas en las astillas, las iniciales de sus nombres, si bien serán signos suficientes, como sugiere Branguena, para que Isolda se entere de su presencia y así pueda suceder el encuentro (vv. 14425-14428, pág. 392), lo serán sobre todo de la nueva identidad alcanzada.

Después de la bebida del filtro, la vida de Tristán estará ya solamente marcada por la imposibilidad de conciliar amor y corte. En la corte del rey Marc los encuentros se suceden ante la envidia de los barones y los celos de un marido siempre en busca de pruebas del adulterio. La verdad de Tristán e Isolda nada tiene que ver con la verdad del mundo, y sus engaños, la equivocidad de los discursos les permiten salir indemnes de situaciones tan peligrosas como la del célebre encuentro bajo el árbol espiados por el rey Marc, cuyo rostro afortunadamente se

reflejó en el estanque y cuya resolución iconográfica remite a la escena de Adán y Eva en el paraíso[32]. La vida en la corte conoce un interludio en el bosque, donde los amantes se refugian durante un tiempo. Todas las versiones insisten en el carácter agreste y salvaje del bosque-desierto (*wilden berge*, v. 16684, *wuste unde wilde*, v. 16764), aunque Gottfried transforma la choza inicial de la leyenda en una «gruta de amor» (*la vossiure a la gent amant*, v. 16700), un auténtico templo, cuyas partes arquitectónicas poseen un significado alegórico detalladamente expuesto por el autor, de modo que todo el episodio tiende a ser susceptible de una interpretación alegórica. El episodio de los amantes en el bosque o en la gruta del amor alude también a un lugar interior, aquel al que se llega en la realización de un amor absoluto como es el de Tristán e Isolda. Indica la realización superior del amor en el lecho cristalino, que como un altar, ocupa el centro del recinto (*ein bette inmitten inne was/gesniten schone unde reine/uz cristallinem steine*, vv. 16716-16718)[33]. La llegada a este lugar salvaje, desértico y oculto, sólo es posible a través de un camino arduo y difícil, a través de montañas que circundan la cueva con muchas vueltas y escarpadas, y caminos que ascienden y descienden por entre las rocas (vv. 17071-17099). Una imagen destaca por encima de todas en la gruta de los amantes: aquella formada por sus cuerpos separados por una espada[34]. La imagen de la espada separadora de los cuerpos de los amantes se encuentra también en la versión de Béroul y en la de Eilhart, de modo que parece un elemento constitutivo del mito, y, sin embargo, es tremendamente desconcertante, enigmática, con un sentido difícil de determinar. Porque, ¿qué hacen los cuerpos de los amantes separados por la espada de la castidad, cuando justamente su vida en el bosque es la que permite la realización del amor? En el relato celta considerado el prototipo de la leyenda tristaniana, el relato de Diarmaid y Grainne perteneciente al ciclo épico del rey Finn, Diarmaid coloca una piedra entre su cuerpo y el de Grainne, pero su acto está plenamente justificado pues ha sido Grainne la que a través de un *geis* le ha obligado a que la rapte y se la lleve al bosque, y Diarmaid no desea ser traidor a su señor, por lo que la colocación de la piedra tiene el claro significado de impedir la unión sexual[35]. En el roman de Tristán e Isolda la escena puede entenderse como un resto arcaico que podría quizás justificarse a partir de una

reconstrucción arqueológica, tal y como hizo Paul Martin[36]. En cualquier caso, la imagen de la espada separadora de cuerpos cumple una clara función en el relato, pues es la que permite el retorno de los amantes a la corte. En la versión de Gottfried se ofrece una explicación superficial de la colocación de la espada: temerosos de que alguien descubra su refugio, los amantes regresan a la cueva y Tristán coloca la espada entre los dos cuerpos (*sin swert bar entszwizchen si*, v. 17413, pág. 433). Los cuerpos separados por la espada tienen un espectador, el rey Marc, que ante la imagen decide intervenir: en la versión de Gottfried taponando con hierbas y hojas la apertura por la que penetraba un rayo de sol que daba en el rostro de Isolda, en la de Béroul y Eilhart cambiando la espada de Tristán por la suya propia, retirándole a Isolda el anillo y colocando el suyo y dejando su guante. La imagen de los cuerpos separados encuentra un perfecto contrapunto en la imagen de los cuerpos unidos en la corte del rey Marc (vv. 18159-18214, págs. 443444), que motivará la separación definitiva, pues Tristán ya nunca habrá de volver a la corte como tal, sino que en sus retornos lo hará bajo el disfraz de loco *(fol)*. La separación de Tristán e Isolda constituye un momento culminante pues en el roman da entrada a un nuevo discurso en el que se manifiesta la nueva mística del amor elaborada por Gottfried. Al advertir la presencia del rey, que contempla a su sobrino y a su esposa fundidos en un abrazo, estrecho y apretado (*nahe und ange*, v. 18197), «la mejilla de ella pegada a la de él, su boca en la de ella», Tristán despierta y le ve abandonando el lugar. Está convencido de que ha llegado la hora de la muerte y así se lo dice a Isolda: «tenemos que separarnos» (*nu muze wir uns scheiden*, v. 18267). Podríamos preguntarnos por qué Tristán prefiere la separación a la muerte, como también podríamos preguntarnos por qué regresan a la corte del rey Marc en lugar de permanecer en la gruta de los páramos salvajes y desolados. Está claro que ambos prefieren la vida de la corte, porque la vida no se puede vivir fuera del mundo, y en las versiones medievales los héroes desean la vida, en lo que, como se ha dicho, radica la diferencia con respecto a la versión wagneriana del mito[37]. Y también está claro que prefieren la separación a la muerte, para abandonarse a la posibilidad. Pero ya no hay posibilidad. Los amantes se sitúan ante otra forma de amor, el amor en la distancia, ellos que sólo conocen la

cercanía. La separación introduce el motivo del olvido y el recuerdo, y ante el ruego de Tristán de que no le olvide, la respuesta de Isolda se llena de expresiones que vuelven a plasmar la unión: Tristán es su cuerpo y su vida (*min lip unde min lebn*, v. 18297), Tristán e Isolda son un solo corazón y una sola lealtad (*ein herze unde ein triuwe*, v. 18331), y sobre todo avanza ya el desenlace final, pues son un solo cuerpo y una sola vida (*ein lip unde ein lebn, daz sin wir*, v. 18344), de modo que la muerte de uno implicará la muerte del otro, para concluir:

«nu gat her unde kusset mich:	«Venid ahora y besadme,
Tristan unde Ysot, ir unde ich,	Tristán e Isolda, vos y yo,
wir zwei sin iemmer beide	ambos somos ya para la eternidad
ein dinc an underscheide.	un solo ser sin diferencia alguna.
dirre kus sol ein insigel sin,	Que este beso selle
daz ich iuwer unde ir min	el que sea yo vuestra y vos mío,
beliben stete bis an den tot,	fieles hasta la muerte,
niuwam ein Tristan unde ein Ysot»	solamente un Tristán y una Isolda»
(vv. 18351-18358).	(pág. 446).

Gottfried contempla con distancia la elección de su héroe, que es la elección de la vida, y la comenta como una paradoja del destino, pues huyendo de la muerte, va derecho hacia ella:

hie merkent aventure:	Fijaos en una circunstancia bastante extraña:
Tristan vloch arbeit unde leit	Tristán huía de la fatiga y la tristeza,
unde suhte leit unde arbeit:	y sin embargo iba en busca de la tristeza y la fatiga.
er vloch Marken unde den tot	Huía de Marc y de la muerte,
unde suhte totliche not,	y sin embargo buscaba un tormento mortífero
die in [in] dem herzen tote:	que le mataba el corazón:
die vromede von Ysote	la separación de Isolda
(vv. 18418-18424).	(pág. 447).

El destino *(aventure)* resulta digno de ser contemplado, pues nada puede la voluntad del héroe para desviar lo que ya le es próximo: el

trabajo y la pena *(arbeit unde leit)*, la muerte *(tot)*. También se abre un segundo significado: su huida es su búsqueda, de modo que, sin saberlo, está buscando la muerte, motivada por la distancia, por el extrañamiento *(vromede)* de Isolda. Y es que en efecto, el amor de Tristán e Isolda no es un amor de lejos que se realice en el pensamiento, sino que es un amor que exige cercanía, contacto sexual. Para borrar la distancia Tristán construye una estatua de Isolda, un auténtico ídolo, como lo es la otra Isolda, la de las Blancas Manos, con la que se casa para su desgracia, pues sólo se casó «con ella por el nombre y su belleza», semejantes a los de la reina. Gottfried describe el profundo estado de confusión de Tristán después del matrimonio con la otra Isolda, una vez ha regresado a las tierras de su padre, a Parmenia:

«a de benie, wie bin ich	–¡Ay Dios, apiádate de mí!
von disem namen verirret!	¡Cuán confundido me deja este nombre!
er irret unde wirret	Trastoca y confunde
die wahrheit unde daz lougen	la verdad y el error
miner sinne unde miner ougen.	en mi razón y en mis ojos.
er birt mir wunderliche not:	Me somete a un extraño aprieto.
mir lachet unde spilet Ysot	Isolda resuena entre risas
in minen oren alle vrist,	de un modo incesante en mis oídos
unde enweiz idoch, wa Ysot ist:	y, sin embargo, no sé dónde se encuentra Isolda.
min ouge, daz Ysote siht,	Mi vista, que ve a Isolda,
daz selbe ensiht Ysote niht:	no ve a Isolda.
mir ist Ysote verre unde ist mir bi	Isolda está lejos de mí y, sin embargo, cerca.
ich vurhte, ich aber geysotet si	Me temo que he sido hechizado por Isolda
zem andern male.	por segunda vez.
ich wene, uz Kurnewale	Creo que Cornualles
ist worden Arundele,	se ha convertido en Arundel,
Karke uz Tintajele	Tintayol en Karke,
unde Ysot uz Ysote.	e Isolda en Isolda.
mich dunket iegenote,	Cada vez que escucho a alguien
als ieman iht von dirre maget	hablar de ella
in Ysote namen saget,	como de «Isolda»,
daz ich Ysote vunden habe.	pienso siempre que he encontrado a Isolda.

hie bin ouch [ich] verirret abe.	Esto me confunde por completo.
wie wunderliche ist mir geschehen:	¡Qué destino tan curioso el mío!
daz ich Ysote muze sehen	Volver a ver a Isolda
dez gere ich nu vil lange vrist;	es algo que codicio desde hace mucho tiempo.
nu bin ich comen, da Ysot ist,	Ahora me encuentro donde está Isolda
unde enbin Ysote niender bi,	y, sin embargo, no estoy junto a Isolda,
swei nahen ich Ysote si.	por cerca que me encuentre de Isolda.
Ysote sihe ich alle tage	A diario veo a Isolda
unde siehe ich ir niht: daz ist min clage.	y no la veo sin embargo. Ésta es mi aflicción.
ich han Ysote vunden,	He encontrado a Isolda,
unde idoch niht die blunden,	pero no a la rubia,
die mir so sanfte unsamfte tut.	la que con tanto deleite me atormenta.
ez ist Ysot, die mir den mut	Es Isolda la que ha despertado en mí
in diese gedanke hat braht,	estas ideas sobre las que
von der min herze als ist verdaht:	cavila mi corazón.
ez ist die von Arundele	Es la de Arundel,
unde niht Ysot la bele;	y no Isolda la bella.
der ensiht min ouge leider niht.	Para mi dolor, no es esa la que veo.
swas aber min ouge iemmer gesiht,	Pero la que mis ojos divisan siempre
daz mit ir namen versigelt ist,	y lleva el sello de su nombre,
dem allem sol ich alle vrist	a ésa quiero estar rendido
liebe unde holdes herze tragen,	para siempre con todo mi corazón.
dem lieben namen genade sagen,	Quiero expresar mi agradecimiento a ese nombre bendito
der mir so dikke hat gegebn	que tantas veces me ha entregado alegría
wunne unde wunnecliches lebn	y una vida dichosa
(vv. 18994-19040).	(págs. 455-456).

La ambivalencia domina a Tristán, que comienza maldiciendo el nombre *(er irret unde wirret)* para acabar bendiciéndolo *(dem lieben namen)*. El nombre es origen de la confusión que ha trastornado el mundo, el mundo de su entorno: Cornualles se ha convertido en Arundel, Tintayol en Karke, Isolda en Isolda. Isolda de las Blancas Manos sólo es parecida a Isolda la rubia. La unicidad se rompe en una

duplicación espantosa y parece conducir al héroe al delirio. El roman de Gottfried se interrumpe unos cuantos versos más adelante (v. 19548).

Para conocer el final de la historia se puede recurrir a la versión de Thomas d'Angleterre. En este roman se relata una de las visitas de Tristán disfrazado de leproso a la corte del rey Marc y su reencuentro con Iseo, y el combate por el que Tristán, de regreso en Bretaña, recibirá una nueva herida envenenada en la aventura que le propone Tristán el enano. Se trata de una herida muy semejante a la que recibiera del Morholt. Parece como si la rueda de la fortuna volviera ahora a girar otra vez, como si todo pudiera volver a recomenzar en un eterno retorno. Sin embargo, lo que ahora le espera a Tristán es la muerte. La muerte de Tristán, y con él la de Iseo, como se lee: *«Ysot ma drue, Ysot, mamie,/en vus ma mort, en vus ma vie!»* (vv. 19409-19410), en los versos franceses de Gottfried, o *«Ne vus sanz mei ne mei sanz vus»* (v. 78) de María de Francia[38]. Tristán sabe que sólo Iseo la rubia podrá curarle, y por ello ruega a su amigo y cuñado Khaerdín que vaya a buscarla a Cornualles, llevándole su anillo como signo de reconocimiento, el mismo anillo que la noche de bodas cayó para recordarle la fidelidad de su señora, el anillo por el que Iseo de las Blancas Manos hubo de quedar virgen. Iseo de las Blancas Manos oye toda la conversación y por fin entiende su propia historia. Su venganza consistirá en mentir a Tristán al decirle que la vela del barco que se acerca a la costa es negra, signo de que Iseo no viene en el barco, en lugar de blanca. Al oír la palabra «negro», dice el texto de Thomas que Tristán sintió tal dolor como ya nunca más habría de experimentarlo. Girándose hacia la pared, Tristán dijo:

«...Deus salt Ysolt e mei!	–Dios nos salve a Iseo y a mí.
Quant a moi ne volez venir,	Puesto que no quisisteis venir hasta mí,
Pur vostre amur m'estuet murrir.	moriré por vuestro amor.
Jo ne puis plus tenir ma vie.	No puedo seguir viviendo,
Pur vus muer, Ysolt, bele amie.	Iseo, bella amiga, me muero por vos.
N'avez pité de ma langur,	No os habéis compadecido de mi desfallecimiento
Mais de ma mort avrez dolur.	pero os dolerá mi muerte.
Ço m'est, amie, grant confort	Amiga mía, es para mí un gran

	consuelo
Que pité avrez de ma mort.»	saber que os compadeceréis de mi muerte.
«Amie Ysolt» treis feiz dit,	Y dijo tres veces: –¡Iseo, amiga mía!
A la quarte rent l'esprit	Y a la cuarta entregó su espíritu
(vv. 3186-3196).	(pág. 228)[39].

El sentimiento de abandono es la causa de la muerte de Tristán. La soledad de Tristán se muestra en su último gesto, volviendo su rostro a la pared. Frente a Tristán no hay ventana alguna, sólo se alza el muro, símbolo de la nada y de la imposibilidad, en su caso, de continuar con vida. La ausencia de Iseo es su muerte. Sólo queda el consuelo de que su muerte sea también la muerte de Iseo, como así ocurre. Cuando finalmente Iseo llega a puerto y se entera de la noticia, corre hasta donde se encontraba el cadáver y volviéndose a Oriente, reza por Tristán llena de piedad:

«Amis Tristran, quant mort vus vei,	–Tristán, amigo mío, pues os veo muerto,
par raisun vivre puis ne dei.	no hay razón para que yo viva.
Mort estes pur la mei amur,	Habéis muerto de amor por mí,
E jo muer, amis, de tendrur,	y yo, amigo mío, muero de ternura,
Quant a tens ne poi venir.»	porque no he podido llegar a tiempo.
Dejuste lui va dunc gesir,	Entonces se extiende a su lado,
Embrace le e si s'estent,	le abraza y así, recostada,
Sun esprit a itant rent	entrega su espíritu
(vv. 3237-3244).	(pág. 229).

En la versión larga de este mismo pasaje, Iseo lamenta su destino *(aventure)*, los obstáculos que le impidieron llegar a tiempo para salvar a Tristán:

«Mort estes pur la meie amur,	–Habéis muerto de amor por mí
e jo murc, amis, par tendrur,	y yo, amigo mío, muero de ternura
que jo a tens n'i poi venir	porque no he podido llegar a tiempo

vos e vostre mal guarir.	para curaros a vos y a vuestro mal.
Amis, amis, pur vostre mort	Amigo, amigo mío, a causa de vuestra muerte
N’avrai ja mais pur rien confort,	nunca más tendré consuelo,
Joie ne hait ne nul deduit;	ni gozo, ni alegría ni solaz.
Icil orages seit destruit	¡Maldita sea la tempestad
Que tant me fist, amis, en mer	que me dejó quieta en el mar
Que n’i poi venir, demurer!	sin poder llegar hasta aquí!
Se jo fuisse a tens venue,	»Si hubiera llegado a tiempo,
Vie vos oüse, amis, rendue,	os habría devuelto la vida, amigo mío,
E parlé dulcement a vos	y os habría hablado dulcemente
De l’amur qu’ad esté entre nos.	del amor que ha existido entre nosotros.
Plainte oüse la mei aventure,	Os habría hablado con tristeza de mi aventura,
Nostre joie, nostre emveisure,	de nuestro gozo y de nuestros placeres,
La paine et la grant dolur	de las penas y de los sufrimientos
Que ad esté en nostre amur,	que ha habido en nuestro amor;
E oüsse iço recordé,	os habría recordado todo esto
E vos baisié e acolé.	entre besos y abrazos.
Se jo ne poisse vos guarir,	Si no hubiera podido curaros,
Que ensemble poissum dunc murrir!	por lo menos habríamos muerto juntos.
Quant a tens venir n’i poi,	Porque no he podido llegar a tiempo
Et jo l’aventure n’oi,	no he sabido de vuestra suerte
E venue sui a la mort,	y he llegado después de vuestra muerte,
De meismes le bevre avrai confort.	me reconfortaré, pues, con la misma bebida.
Pur mei avez perdu la vie,	Por mi causa habéis perdido la vida,
Et jo frai cum veraie amie:	pero yo me comportaré como amiga verdadera
Pur vos voil murir ensement!»	y moriré por vos del mismo modo.
Embrace le, si s’estent,	Se acuesta a su lado y le abraza,
Baise la buche e la face	le besa en la boca y en el rostro
E molt estreit a li l’enbrace,	y le abraza estrechamente;
Cors a cors, buche ad buche estent,	acostada junto a él, cuerpo con cuerpo, boca con boca,
Sun esprit a itant rent,	entrega su espíritu
E murt dejuste lui issi,	y muere así a su lado
Pur la dolur de sun ami	por el dolor causado por la muerte de su amigo

(vv. 3239ª-3274). (pág. 229-230).

Éste es el último testimonio de lo que es el amor de Tristán e Iseo, hecho de gozo y placeres, penas y sufrimientos, de cielo y de infierno, según quiso la complicidad con el destino: la aventura que los unió y la otra aventura que no permitió la curación y la salvación de Tristán. La bebida vuelve a aparecer aquí, pero ahora como bebida de muerte, como en un adelanto a la duplicación wagneriana del filtro. Thomas se reserva la última palabra dirigiendo sus versos al público para precisar el fin fundamental de su trabajo, que no es otro que el de la fijación en la memoria (*coses u se puissent recorder*, v. 3294). Eilhart cuenta que ambos fueron enterrados en una misma tumba y que el rey Marc, lamentando que nunca le hubieran contado el suceso del bebedizo, visitó la tumba e hizo plantar un rosal sobre ella y una vid sobre él y «ambos crecieron y se juntaron de tal manera que no había forma de volverlos a separar si no era rompiéndolos». La muerte es la última respuesta a la separación y, en cierto modo, su superación.

VI. La *queste*: Perceval

«El objeto de la búsqueda no debe ser lo sobrenatural, sino el mundo. Lo sobrenatural es la luz; si hacemos de ello un objeto, lo rebajamos.»

Simone Weil, *La gravedad y la gracia*

Una noche, en el interior de un castillo intensamente iluminado, el joven Perceval ve pasar delante de sus ojos un extraño cortejo. Se queda maravillado ante los objetos que criados y doncellas sostienen en sus manos, especialmente ante dos de ellos: una lanza de cuya punta de hierro blanco sale una gota de sangre roja y un grial, un recipiente, de oro y piedras preciosas tan resplandeciente que la iluminación del castillo parece a su lado oscuridad. El cortejo pasa dos veces, antes y durante la cena, delante de él y del señor del castillo, que está sentado a su lado, para desaparecer en una cámara vecina. Maravillado, Perceval contempla la lanza y el grial, pero no pregunta nada. Piensa hacerlo a la mañana siguiente, pero entonces ya será demasiado tarde: al despertar, comprueba que el castillo está desierto y que ya no hay nadie que pueda responder a sus preguntas. El Castillo del Grial se le ha aparecido inesperadamente, en el camino de retorno a casa de su madre. Pronto habrá de comprender Perceval que ésa es la aventura de su vida, aquella que configurará su destino como «héroe del grial». En *Li Contes del Graal* (ca. 1181), su última obra, encargada por la casa de Flandes, por el conde Felipe, gran impulsor de la tercera cruzada, Chrétien de Troyes abrió una nueva dimensión en el camino caballeresco al plantear una nueva posibilidad vital. El personaje de Perceval sirvió para dibujar una nueva figura de destino, tan transgresora con respecto al mundo como Lancelot o Tristán, pues también su camino implica la superación del propiamente cortesano y de las normas imperantes. En efecto, por encima de la realidad de la corte se abre otra realidad, «el más allá», adonde no se puede llegar según un comportamiento mundano. Se requiere otra forma de actuar, que supone una ruptura de la norma, como el sacrificio significaba subir a la carreta, o el amor, la bebida del

filtro. El camino de acceso es extremadamente difícil y el fracaso está siempre muy cerca. De hecho, Perceval, aún estando predestinado a ser el héroe del Grial, fracasa en su primera visita al castillo, de tal modo que en la recepción creadora posterior, el héroe quedó identificado como «el que no preguntó en el Castillo del Grial». Al quedar inacabado el roman de Chrétien, el héroe no tuvo la posibilidad de retornar al Castillo para formular la pregunta, de modo que del Perceval de Chrétien sólo se oye su silencio, a pesar de su incesante búsqueda. ¿Pero quién es ese personaje al que le sucede una aventura tan singular como la repentina aparición del Castillo del Grial? ¿Y qué es el Castillo del Grial? ¿Y por qué tenía que preguntar Perceval en el Castillo del Grial? ¿Qué significa preguntar? ¿Y cuál era la pregunta? ¿Y por qué su silencio es su fracaso? Al adquirir conciencia de que ha fracasado en la aventura del Grial, Perceval decide lanzarse a la *queste*, la búsqueda, que no es sino una forma de preguntar, como indica justamente la etimología del concepto: *quaerere*, que es preguntar y buscar[1]. Un amplio y lejano horizonte se extiende como espacio de la búsqueda, en una apertura que coincide con el carácter inacabado del texto, lo que incitó a múltiples continuaciones, reelaboraciones, tanto por parte de escritores franceses como alemanes. Las elipsis, tan queridas por Chrétien, fueron llenadas, con la intención de comprender y de explicar el nuevo mito recién elaborado. En este «trabajo en el mito»[2] destaco la obra alemana de Wolfram von Eschenbach, *Parzival* (ca. 1200), que en un cierto sentido podría considerarse una auténtica exégesis de *Li Contes* de Chrétien, al ahondar en el significado de la pregunta y de la búsqueda[3]. Un contramodelo de *Li Contes* en el sentido de una obra que se compone «en contra» del modelo, como negación y pantalla[4], se encuentra en el roman en prosa, *La Queste del saint Graal* (ca. 1230), cuyo protagonista ya no es Perceval sino Galaad, el nuevo héroe que no conoce el fracaso dentro de una elaboración del mito en el que se ha eliminado la pregunta[5]. Estas tres obras son las que permiten conocer cómo se concibió entre 1180 y 1230 la nueva figura de un destino orientado al «otro mundo»: en su primera presentación, con Perceval, en su ampliación con Parzival y en su rectificación con Galaad.

El comienzo de *Li Contes del Graal*[6] ya indica que Chrétien pensaba

en una obra diferente a las anteriores y en un protagonista también distinto.

La rueda de la vida/la rueda de la fortuna,
William de Brailes. Cambridge, Fitzwilliam Museum.
Ms. 330, n. 4, mediados s. XIII

En lugar de introducirnos en la Corte de Arturo, nos sitúa en plena naturaleza un día primaveral, y dentro de ese paisaje que él denomina *gaste forest soutainne*, la yerma floresta solitaria, hace aparecer a su protagonista, que no es un caballero, sino un adolescente de doce años armado con jabalinas, según el atributo que la rueda de la vida concede a esa etapa, a la adolescencia[7]. Se trata de una fase anterior a la que normalmente se refiere la novela artúrica, que como ya vimos en el *Erec* era la juventud. *Li Contes* se ocupará del paso de la adolescencia a la juventud, permitiéndole el comienzo en tan temprana edad presentar a un personaje cuyo rasgo dominante será la ignorancia para trazar así su camino de aprendizaje, su formación como caballero. Un adolescente, sin nombre todavía, que vive en un bosque «yermo y solitario», porque está alejado del mundo cortesano, y al cuidado de su madre, constituía un personaje perfecto para mostrar el camino de iniciación, su evolución y su transformación. En efecto, el adolescente lo desconoce todo acerca del mundo de la caballería y de la corte. Un día primaveral la aventura quiere que se encuentre en medio del bosque con cinco caballeros, lo que para él constituye un auténtico espectáculo, una fiesta de colores y de luz. El esplendor de las armas le deja tan atónito que convierte la experiencia estética en una experiencia religiosa, pues le parece que ha entrado en contacto con lo sagrado, que está viendo ángeles. Se advierte que el niño ha tenido una formación religiosa, aunque leve, y en todo caso su edad le disculpa de la incomprensión. El carácter impetuoso del personaje se manifiesta ya en este pasaje, en el que, después de deshacerse el equívoco de que lo que tiene delante no son ángeles, sino caballeros, aparece abrumando a preguntas al caballero acerca de cada una de las armas, sin importarle en absoluto lo que el caballero quiere saber. Intensamente asentado en su ego, tampoco le importará el dolor que siente su madre ante su inminente marcha a la corte de Arturo, «el lugar donde se hacen caballeros», ni tampoco le impresiona nada la triste historia que le cuenta su madre acerca de su padre, y de la muerte de sus hermanos, y de los motivos por los que ella lo alejó del mundo caballeresco[8]. Lo único que quiere el niño son las armas, poseer las armas. Chrétien se regocija en estas escenas iniciales (el encuentro en el bosque con los caballeros, la doncella de la tienda) llenas de comicidad con el fin de poner de relevancia la total ignorancia

del muchacho, su carácter de *nice*, concepto que alude a la ignorancia, la ingenuidad, el salvajismo, y que está cerca también de la desmesura inherente a la *folie*[9]. La *nicété* del muchacho destaca aún más en medio de la corte de Arturo, pero sobre todo muestra otro rostro, que no es otro que el del mal, en esa inextricable unión que puede darse entre la inconsciencia y el mal. En efecto, antes de entrar en la corte de Arturo, el muchacho se queda fascinado por las armas del Caballero Bermejo, y una vez dentro le reclama al rey las armas bermejas, pues sólo ésas quiere. En la corte se desata la hilaridad: vestido como un galés, con la ropa confeccionada por su madre, con un comportamiento salvaje, parece todo menos un caballero, y, sin embargo, será anunciado como «la flor de la caballería» por una doncella que nunca había sonreído, y que aquel día sonrió, y por el bufón de la corte[10]. La comprensión de la paradoja (el que menos lo aparente, ése será el mejor) convierte a la doncella en sabia, y su sabiduría profética habla por vez primera al muchacho de un destino por él desconocido, aunque sus palabras hayan sido atentamente oídas por él como se desprende de su actitud a raíz del comportamiento de Keu, que abofetea a la doncella y propina un puntapié al bufón[11]. Con todo, sigue el consejo burlón de Keu de que vaya a buscar él mismo sus armas bermejas. El Caballero Bermejo no puede dejar de asombrarse ante la pretensión del muchacho de que le de sus armas, y ante su insistencia le golpea con la contera de la lanza, a lo que el muchacho responde lanzándole una jabalina directamente en el ojo y atravesándole el cerebro. En el roman de Chrétien no se volverá a hablar de este asesinato, aunque en el *Parzival* de Wolfram se valorará claramente como un pecado. El muchacho no siente el menor remordimiento por su acto, sino que se pone frenéticamente a tratar de arrancarle las armas hasta que Yonet le enseña a desenlazarlas. Una vez armado, se aleja de la corte de Arturo, y a partir de este momento comienza su formación caballeresca. En el castillo de Gornemanz de Goort aprende a manejar la lanza como arma de choque y su maestro en armas le hace caballero según el ritual de investidura. Las enseñanzas de Gornemanz vienen a sustituir a las de la madre, pero ante los requerimientos de su maestro de que se quede con él en el castillo, el muchacho argumenta su necesidad de retornar a casa de su madre. Una imagen se ha hecho presente en el pensamiento del muchacho. Después

de haber conquistado las armas, objeto por el que salió de casa de la madre, después de haber colmado su ansia de posesión, aflora en su memoria la última imagen de su madre, caída junto al puente[12]. Una imagen que no le hizo volver atrás, ni desistir de su empeño, pero que de pronto le asalta de tal modo que ya no puede sino retornar y saber qué le ocurrió a su madre. Pero la formación caballeresca continúa: todavía no es hora de regresar, sino de entrar en contacto con el otro sexo y poner a su servicio sus recién adquiridos conocimientos en el manejo de las armas. El castillo de Blanchefleur es la siguiente parada del muchacho: la doncella que necesita la defensa de sus tierras ante su enemigo Clamadeu. En Belrepeire el muchacho ofrece su valor de caballero a la doncella, realizándose así el topos cortés que exigía la conjugación de amor y caballería, aunque lo cierto es que nada «sabía de amor» el muchacho. Sin embargo, el encuentro con Blanchefleur le permitirá, al menos en un momento posterior, una realización interior del amor, con lo que finalizará su formación caballeresca. Pero también en Belrepeire el muchacho se ve acuciado por el recuerdo de su madre, por lo que, después de haber acabado con el enemigo de Blanchefleur, decide marcharse, aunque no sin prometer su regreso[13]. Y en el camino de retorno a casa de la madre se le aparece el Castillo del Grial, que se levanta en todo su esplendor fantasmagórico. Es necesario detenerse en la aventura, que, inesperada, le sale al paso al héroe para orientar su vida de un modo ya inevitable.

Suppl. fr. 430

Ci commence le romans de per|ceval le galois . et devise de moult de a|ventures qui li avindrent . et co|ment il conquesta les armes vermeilles

Qui petit seme
petit queult
Et qui auques
recoillir veult
En tel leu sa
semence espande

Que fruit a cent
doubles li rende
Car en terre
qui riens ne vaut
bonne semence
seche et faut

La madre de Perceval desmayada junto al Puente. *El Cuento del Grial* de Chrétien de Troyes. París, Bibliothèque Nationale. Ms. Fr. 12577, fol. 1, principios s. XIV

Un río le impide pasar al otro lado, en donde él cree que se encuentra la casa de su madre. Tratando de descubrir un paso, ve una barca con dos hombres, uno al timón y el otro pescando. Se dirige a ellos y les pregunta por dónde atravesar el río, el pescador le responde que no hay paso alguno, pero que aquella noche puede albergarlo en su castillo, y le indica cómo llegar hasta él. El muchacho, siguiendo las indicaciones del pescador, sube un cerro, y cuando llega a la cima, comienza a maldecir su suerte pues no ve ningún castillo. Y de pronto, en el valle ve aparecer las torres del castillo. Se trata de una aparición, pues allí donde no había nada, de repente se levanta el castillo, lo cual alude sin duda al carácter maravilloso del espacio, y anuncia la llegada de la aventura maravillosa[14]. El muchacho se dirige hacia el lugar y comprueba que todo está dispuesto para recibirle: el puente está echado y al momento acuden a recibirle unos donceles que le colocan un manto escarlata y le conducen a la sala del castillo. Se trata de una magnífica sala cuadrada, intensamente iluminada, en medio de la cual se encuentra, recostado ante un fuego que arde entre cuatro columnas, el señor del castillo, el pescador, que se disculpa por no levantarse aclarando que no se puede valer. El muchacho se sienta a su lado, y recibe como regalo una espada que se ajusta perfectamente a su mano, pues a él estaba «destinada»[15]. En esto que empiezan a conversar aparece el cortejo, encabezado por un doncel que sostiene una lanza de cuya punta de hierro blanco sale una gota de sangre roja. Chrétien juega con el rojo de la sangre y la maravilla *(vermeille/merveille)*, colocando ambas palabras en el lugar de la rima del octosílabo. Y es que, en efecto, el rojo produce un fuerte efecto de maravilla en el muchacho, que aunque siente deseos de preguntar, no lo hace, siguiendo los consejos de su maestro de armas:

Que qu'il parloient d'un et d'el	mientras hablaban de diversas cosas,
Uns vallés d'une chambre vint,	de una cámara llegó un paje
Qui une blanche lance tint	que llevaba una lanza blanca
Empoignie par le milieu,	empuñada por la mitad,

Si passa par entre le feu	y pasó entre el fuego
Et cels qui el lit se seoient.	y los que estaban sentados en el lecho.
Et tot cil de laiens veoient	Y todos los que estaban allí veían
Le lance blanche et le fer blanc,	la lanza blanca y el hierro blanco,
S'issoit une goute de sanc	y una gota de sangre salía
Del fer de la lance en somet,	del extremo del hierro de la lanza,
Et jusqu'a la main au vallet	y hasta la mano del paje
Coloit cele goute vermeille.	manaba aquella gota bermeja.
Li vallés voit cele merveille	El muchacho que aquella noche
Qui la nuit ert laiens venus,	había llegado allí, ve este prodigio,
Si s'est de demander tenus	pero se abstiene de preguntar
Coment ceste chose avenoit,	cómo ocurría tal cosa,
Que del chasti li sovenoit	porque se acordaba del consejo
Celui qui chevalier le fist,	de aquel que lo hizo caballero,
Qui li ensaigna et aprist	que le enseñó y adoctrinó
Que de trop parler se gardast.	que se guardara de hablar demasiado.
Et crient, se il le demandast,	Y teme que, si lo pregunta,
Qu'en le tenist a vilonie;	se le considerará rusticidad;
Por che si nel demanda mie	por esto no preguntó nada
(vv. 3190-3212).	(págs. 240-241).

Seguidamente aparecen dos pajes con candelabros y la doncella con el grial, que como notara Jean Frappier[16], se pasea por los octosílabos parea - dos simulando al propio objeto que pasa ante la mirada del señor del castillo y de su huésped, para desaparecer como el resto del cortejo en una cámara contigua:

Atant dui autre vallet vindrent,	Mientras tanto llegaron otros dos pajes
Qui candeliers en lor mains	que llevaban en la mano candelabros
tindrent	de oro fino trabajado con nieles.
De fin or, ovrez a neel.	Los pajes que llevaban los
Li vallet estoient molt bel	candelabros
Qui les chandeliers aportoient.	eran muy hermosos.
En chascun chandelier ardoient	En cada candelabro ardían
Dis chandeilles a tot le mains.	por lo menos diez candelas.
Un graal entre ses deus mains	Una doncella, hermosa,
Une damoisele tenoit,	gentil y bien ataviada,
Qui avec les vallés venoit,	que venía con los pajes,
Bele et gente et bien acesmee.	sostenía entre sus dos manos un grial.

Quant ele fue laiens entree	Cuando allí hubo entrado
Atot le graal qu'ele tint,	con el grial que llevaba,
Une si grans clartez i vint	se hizo una claridad tan grande,
Qu'ausi perdirent les chandoiles	que las candelas perdieron su brillo,
Lor clarté come les estoiles	como les ocurre a las estrellas
Font quant solaus lieve ou la lune.	cuando sale el sol, o la luna.
Après celi en revint une	Después de ésta vino otra
Qui tint un tailleor d'argant.	que llevaba un plato de plata.
Li graaus, qui aloit devant,	El grial, que iba delante,
De fin or esmeré estoit;	era de fino oro puro;
Prescïeuses pierres avoit	en el grial había
El graal de maintes manieres,	piedras preciosas de diferentes clases,
Des plus riches et des plus chieres	de las más ricas y de las más caras
Qui en mer ne en terre soient;	que haya en mar y en tierra;
Totes autres pierres passoient	las del grial, sin duda alguna,
Celes del graal sanz dotance.	superaban a todas las demás piedras.
Tout ensi com passa la lance,	Del mismo modo que pasó la lanza,
Par devant le lit s'en passerent	pasaron por delante del lecho,
Et d'une chambre en autre entrerent	y desde una cámara entraron en otra
(vv. 3213-3242).	(págs. 241-242).

El muchacho se queda mudo. Le habría gustado preguntar, pero dice el relato que recordó los consejos de su maestro de armas, Gornemanz de Goort, que le había aconsejado no preguntar demasiado. El comportamiento del muchacho en el Castillo del Grial es claramente inverso al que mostró en el encuentro con los cinco caballeros, donde no cesaba de preguntar. Aquí en cambio permanece en silencio, una actitud que induce al narrador a intervenir y opinar sobre su silencio:

Et li vallés les vit passer,	Y el muchacho los vio pasar,
Ne n'osa mie demander	y no osó en modo alguno preguntar
Del graal cui l'en en servoit,	a quién se servía con el grial,
Que toz jors en son cuer avoit	pues siempre conservaba en su corazón
La parole au preudome sage.	las palabras del sensato prohombre.
Si criem que il n'i ait damage,	Temo yo que ello le sea perjudicial,
Por che que j'ai oï retraire	porque he oído decir que a veces
Qu'ausi se puet on bien trop taire	uno tanto puede callar demasiado
Com trop parler a la foiee.	como hablar demasiado.
Ou biens l'en viegne ou mals l'en	Tanto si ello le tiene que traer bien

chiee,	como acarrear mal
Ne sai le quel, rien n’en demande	–yo no lo sé exactamente–, nada pregunta
(vv. 3243-3253).	(pág. 243).

Preparan las mesas y empiezan a cenar la pierna de ciervo a la pimienta, y el cortejo vuelve a pasar, y de nuevo el joven se obstina en su mutismo, lo que induce al narrador a expresar de nuevo su juicio:

Et li graals endementiers	Y mientras tanto el grial
Par devant als retrespassa,	volvió a pasar por delante de ellos,
Ne li vallés ne demanda	y el muchacho no preguntó
Del graal cui on en servoit.	a quién se servía con el grial.
Por le preudome s’en tenoit,	Se abstenía de ello por el prohombre,
Qui dolcement le chastïa	que dulcemente lo reprendió
De trop parler, et il i a	por hablar demasiado, y lo tiene
Toz jors son cuer, si l’en sovient.	siempre en su corazón y lo recuerda.
Mais plus se taist qu’il ne covient,	Pero se calla más de lo que conviene,
Qu’a chascun mes que l’on servoit,	pues a cada alimento que se les servía,
Par devant lui trespasser voit	ve pasar una vez más delante de él
Le graal trestot descovert,	el grial completamente descubierto,
Ne ne set pas cui l’en en sert	y no sabe a quién se sirve con él,
Et si le volroit il savoir.	aunque deseaba saberlo.
Mais il le demandera voir,	Pero ya tendrá ocasión de preguntarlo,
Ce dist et pense, ains qu’il s’en tort,	se dice para sí y piensa, antes de marcharse,
A un des vallés de la cort;	a uno de los pajes de la corte;
Mais jusqu’al matin atendra,	pero esperará la mañana siguiente
Que al seignor congié prendra	cuando se despida del señor
Et a toute l’autre maisnie.	y de toda la demás mesnada.
Einsi la chose a	Así ha diferido la cosa
respitie, s’entent al boire et al mengier	y se ocupa en beber y en comer
(vv. 3290-3309).	(págs. 245-246).

Después de la cena, el muchacho se despide del señor del castillo y todos se van a dormir. A la mañana siguiente aquél encuentra desierto el castillo, y lo abandona lleno de irritación mientras el puente se eleva movido por una mano invisible. ¿Qué tipo de aventura es ésta que no se

resuelve mediante el combate caballeresco? ¿Cuál es su significado? No hay duda de que el muchacho lo desconoce, y es posible que lo hubiera olvidado de no haberse encontrado con dos mujeres que sucesivamente iluminarán su conciencia, de modo que en su horizonte no se divise nada más que la lanza sangrante y el grial. La primera mujer es su prima, a la que encuentra en el bosque con su amigo que acaba de morir en un combate. Ella le pregunta dónde ha pasado la noche y al oír que ha sido albergado en un castillo, deduce que es el Castillo del Grial, pues no hay ningún castillo en aquella zona, con lo que de nuevo se hace hincapié en su carácter de espacio maravilloso[17]. Y al enterarse que ha estado en el Castillo del Grial, le explica quién es el Rey Pescador[18]; lo cual da lugar a un diálogo en el que ella se interesa por saber lo que vio y si preguntó, para seguidamente preguntarle por su nombre. El momento es crucial. La rememoración de la aventura de la última noche produce un despertar de la conciencia, un instante de iluminación, en que el muchacho adquiere una identidad que es indesligable de su aventura, pues «aquel que no sabía su nombre», de pronto lo adivinó y dijo llamarse Perceval el galés:

Et cil qui son non ne savoit	Y él, que no sabía su nombre,
Devine et dist que il avoit	lo adivina y dice que se llamaba
Perchevax li Galois a non,	Perceval el Galés,
Ne ne set s'il dist voir ou non;	y no sabe si dice verdad o no;
Mais il dist voir et si nel sot	pero decía la verdad, y no lo sabía.
(vv. 3573-3577).	

El nombre alude al valle *(val)*, y *percer* significa «agujerear»: Perceval: «el que ha penetrado en el valle», «el que ha penetrado en el secreto»[19]. La identidad conquistada se asienta en el suceso del valle, aunque la conciencia de lo ocurrido no es suficientemente intensa para que le mueva a la acción. Su prima critica duramente su conducta[20], pero sólo será la doncella fea en la mula, al recriminarle públicamente en la corte del rey Arturo su comportamiento en el Castillo del Grial, quien desencadene finalmente el movimiento, la *queste*:

«Ha! Percehvax, Fortune est cauve	–¡Ay, Perceval! Fortuna es calva
detriers et devant chavelue.	por detrás, y por delante cabelluda.

Et dehais ait qui te salue	Y maldito sea quien te salude
Ne qui nul bien t'ore ne prie,	y quien te desee y procure algún bien,
Que tu ne la recheüs mie	pues no acogiste
Fortune quant tu l'encontras.	Fortuna cuando la encontraste.
Chiez le Roi Pescheor entras,	Entraste en casa del Rey Pescador
Si veïs la lance qui saine,	y viste la lanza que sangra,
Et si te fu si tres grant paine	y te fue tan penoso
D'ovrir ta bouche et de parler	abrir la boca y hablar
Que tu ne poïs demander	que no pudiste preguntar
Por coi cele goute de sanc	por qué brota aquella gota de sangre
Saut par la pointe del fer blanc;	de la punta del hierro blanco;
Ne del graal que tu veïs	ni tampoco preguntaste ni indagaste
Ne demandas ne n'enqueïs	a qué prohombre se servía
Quel preudome l'en en servoit.	con el grial que tú viste.
Molt est maleürous qui voit	Muy desdichado es el que ve
Si bel tans que plus ne coviegne,	la ocasión que más le conviene
S'atent encor que plus biax viegne.	y aún espera que venga otra mejor.
Che iez tu, li maleüreus,	Tú eres el desdichado,
Qui veïs qu'il fu tans et leus	porque viste que era tiempo y lugar
De parler et si te teüs;	de hablar y te callaste;
Assez grant loisir en eüs.	fue tu gran oportunidad.
A mal eür tu te teüsses,	Gran desgracia fue que te callaras,
Que se tu demandé l'eüsses,	pues si hubieses preguntado,
Li riches rois, qui or s'esmaie,	el rico rey, que ahora languidece,
Fust ja toz garis de sa plaie	estaría ya completamente curado
	de la herida
Et si tenist sa terre en pais,	y poseería su tierra en paz,
Dont li ne tendra point jamais.	lo que ya no conseguirá nunca.
Et ses tu qu'il en avendra	¿Y sabes tú que ocurrirá
Del roi qui terre ne tendra	debido a que el rey no posea la
	tierra
Ne n'iert de ses plaies garis?	y no sea curado de sus heridas?
Dames en perdront lor maris,	Las damas perderán a sus maridos,
Terres en seront escillies	las tierras serán devastadas,
Et puceles desconseillies,	las doncellas, desamparadas,
Qui orfenines remandront,	quedarán huérfanas,
Et maint chevaliers en morront;	y morirán muchos caballeros.
Tot cist mal esteront par toi»	Todos estos males vendrán por
	tu culpa.
(vv. 4646-4683).	(págs. 316-317).

Después de las palabras de la doncella fea, en las que queda claro cuáles eran las preguntas que debían haber sido formuladas (por qué

brotaba la gota de sangre de la lanza y a quién se servía con el grial), Perceval se distingue del resto de la caballería artúrica y, como insistiera Pierre Gallais[21], habla «de un modo diferente». En las palabras de Perceval aparece la imperiosa exigencia de una *queste*, una búsqueda, que es una errancia sin descanso:

Et Perchevax redist tout el:	Perceval habló de modo distinto.
Qu'il ne gerra en un hostel	Dijo que en toda su vida no dormiría
Deus nuis en trestot son eage,	dos noches en el mismo albergue;
Ne n'orra d'estrange passage	que cuando tuviera nuevas
Noveles que passer n'i aille,	de un paso difícil, no dejaría de ir a pasarlo;
Ne de chevalier qui miex vaille	que cuando supiera de un caballero
Qu'autres chevaliers ne que dui	que vale más que otro, o que otros dos,
Qu'il ne s'aille combatre a lui,	no se abstendría de ir a luchar con él,
Tant que il del graal savra	hasta que sepa a quién
Cui l'en en sert, et qu'il avra	se sirve con el grial y hasta
La lance qui saine trovee	haber encontrado la lanza que sangra
Et que la veritez provee	y se le diga la verdad probada
Li ert dite por qu'ele saine;	de por qué sangra;
Ja nel laira por nule paine	y por ningún trabajo dejará de hacerlo
(vv. 4727-4740).	(pág. 320).

Mientras la caballería artúrica, Girflet, Gauvain y casi otros cincuenta caballeros juran comprometerse en la otra aventura anunciada por la doncella fea en la mula, la de la doncella sitiada en Montesclaire, Perceval habla «de un modo distinto» *(tout el)*, distinguiéndose de todos sus compañeros. Sus palabras son extrañas y hacen referencia a un mundo sin duda desconocido en la corte del rey Arturo: lanza sangrante, *graal*. Todo su empeño está en esa extraña *queste*, ajena al parecer a lo propiamente caballeresco, una *queste* solitaria y sin descanso. Chrétien de Troyes dibujó aquí una nueva forma de vida fundamentada en la búsqueda, un movimiento incesante originado por una imperiosa necesidad de saber y comprender[22]. Una forma de vida que es pregunta misma, en la adecuación que se observa entre el buscar y el preguntar. La decisión de Perceval abre repentinamente un

horizonte ignoto, en el que se marca un camino que, como veremos, parece un camino equivocado. Pero antes de proseguir, se impone recapitular los enigmas que contiene esta historia. Uno de ellos sobresale por encima de cualquier otro: ¿por qué no preguntó Perceval en el Castillo del Grial? ¿Qué es lo que le impidió preguntar y por qué era tan importante hacerlo? Dos interpretaciones del silencio de Perceval se ofrecen en el mismo roman de Chrétien. La primera corresponde a la prima, que hace derivar el silencio de Perceval del pecado cometido contra su madre, pues la madre murió de dolor al ver partir a su hijo (*Por le pechié, ce saches tu,/de ta mere t'est avenu,/qu'ele est morte del doel de toi*, vv. 3593-3595). La segunda la oímos en boca del ermitaño, el único pasaje en el que volvemos a encontrarnos a Perceval en este roman después de su salida de la corte del rey Arturo. Pero antes de llegar al encuentro de Perceval y el ermitaño hay que detenerse en la peculiar forma de construcción de la historia. El Perceval que aparece de nuevo en la corte de Arturo no tiene nada que ver con el joven salvaje que entró allí por primera vez. Está claro que es un caballero plenamente realizado, al menos en el plano cortés, tanto en las armas como en el amor. Umbral a la corte del rey Arturo es el episodio de las gotas de sangre en la nieve, en que Perceval permanece durante horas ensimismado, pensativo, contemplando la imagen que se ha formado al azar en la nieve, apresado como siempre por la impresión cromática, ahora rojo sobre blanco, que asocia al rostro de su amiga Blanchefleur[23]. Perceval realiza el amor en el pensamiento, tal y como requiere la *fin'amor*. En la conversación entre él y Gauvain se comprueba el grado de cortesía al que ha llegado Perceval, equiparable al del mismo Gauvain, que es el perfecto caballero cortesano. Y así, plenamente realizado, Perceval ingresa en la corte de Arturo. Las recriminaciones de la doncella fea en la mula al caballero ejemplar indican que por encima de la realización cortesana se sitúa otro plano de realización, al que Perceval está llamado. Éste se compromete en la *queste* del grial en una absoluta y radical soledad. Pero Chrétien, en lugar de narrar la *queste* de Perceval se centra en las aventuras de otro personaje, Gauvain, de tal modo que a Perceval se le vuelve a encontrar muchos versos más adelante y después de cinco años de errancia. Parece que la introducción de Gauvain constituye un efectivo contrapunto a

Perceval y anuncia ya la técnica de entrelazamiento que será característica de la novela en prosa del siglo XIII[24]. Lo cierto es que una mundanidad cortesana inunda primero las aventuras de Gauvain, para más tarde saturarse de la maravilla en espacios que remiten a la mitología celta, como el Castillo de las Reinas, por ejemplo, y que pueden considerarse una inversión del Castillo del Grial. Y en medio de la historia de Gauvain, reaparece un Perceval hundido en la crisis. El camino de Perceval no era el adecuado, pues su *queste* se presenta terriblemente estéril:

Perchevax, ce nos dist l'estoire,	Nos dice la historia que Perceval
Ot si perdue la miemoire	perdió la memoria
Que de Dieu ne li sovient mais.	de tal suerte que no se acordó más de Dios.
Cinc fois passa avriels et mais,	Cinco veces pasaron abril y mayo,
Ce sont cinc an trestot entier,	o sea cinco años enteros,
Ains que il entrast en mostier,	sin que entrara en monasterio
Ne Dieu ne sa crois n'aora.	ni adorara a Dios ni a su cruz.
Tot einsi cinc ans demora,	Así pasó cinco años,
Ne por che ne laissa il mie	pero no por esto dejó
A requerre chevalerie;	de buscar caballería,
Et les estranges aventures	e iba en demanda
Les felenesses et les dures,	de extraordinarias aventuras,
Aloie querant, et s'en trova	crueles y duras,
Tant que molt bien s'i esprova.	y cuando las encontró se comportó muy bien.
Soissante chevaliers de pris	Envió presos a la corte del rey Artús
A la cort le roi Artu pris	a sesenta caballeros de mérito
Dedens cinc ans i envoia.	en el transcurso de los cinco años.
Tot ensi cinc ans emploia	Así pasó cinco años
N'onques de Dieu ne li sovint	sin acordarse jamás de Dios
(vv. 6217-6235).	(págs. 391-392).

En el pasaje se insiste en los cinco años transcurridos, que han sido despachados en muy pocos versos y, por tanto, producen la sensación de vacío. Philippe Walter contrastó este vacío textual con la «densidad emocional» de los cinco días de la primera parte de la obra, relatada en más de tres mil versos[25]. En este episodio el roman da un giro insospechado para dar entrada a la auténtica transformación del héroe.

La religión se introduce por vez primera en el género de la novela artúrica. El día en que Chrétien hace reaparecer a Perceval es un Viernes Santo. Un grupo de penitentes, caballeros y damas, se sorprende de que vaya armado en semejante día. Perceval no sabe ni el día en que vive, ni se acuerda de Dios. El encuentro con el ermitaño lo sacará de la crisis, pues supondrá su auténtica transformación, su conversión, tras el llanto y el arrepentimiento. Perceval confiesa al ermitaño la aventura en el Castillo del Grial y de la boca del ermitaño se oye la última interpretación del suceso en el roman de Chrétien:

Et dist: «Frere, molt t'a neü	...y dijo: –Hermano, mucho te ha perjudicado
Uns pechiez dont tu ne sez mot:	un pecado del que tú no sabes nada:
Ce fu li doels que ta mere ot	se trata del dolor que sintió tu madre
De toi quant departis de li,	por ti cuando te separaste de ella,
Que pasmee a terre chaï	que cayó desvanecida en el suelo
Al chief del pont devant la porte,	delante de la puerta de la cabeza del puente,
Et de cel doel fu ele morte.	y por este dolor murió.
Por le pechié que tu en as	Debido al pecado que hay en ti,
T'avient que rien n'en demandas	te ocurrió que no preguntaras nada
De la lance ne del graal,	sobre la lanza ni sobre el grial,
Si t'en sont avenu maint mal;	por lo que te han venido muchos males;
Ne n'eüsses pas tant duré,	y has de saber que no hubieras
S'ele ne t'eüst comandé	sobrevivido tanto,
A Damedieu, ce saches tu.	si ella no te hubiese encomendado a Nuestro Señor.
Mais sa parole ot tel vertu	Pero sus palabras tuvieron tal virtud,
Que Diex por li t'a regardé,	que Dios, en atención a ella,
De mort et de prison gardé.	te ha preservado de muerte y te ha salvado de prisión.
Pechiez la langue te trencha,	El pecado te trabó la lengua,
Quant le fer qui onc n'estancha	cuando viste delante de ti el hierro
De sainier devant toi veïs,	que jamás dejó de sangrar,
Ne la raison n'en enqueïs.	y no preguntaste la razón de ello.
Et quant del graal ne seüs	Y necio criterio fue el tuyo cuando no supiste
Cui l'en en sert, fol sens eüs.	a quién se sirve con el grial.
Cil qui l'en en sert est mes frere,	Aquel a quien con él se sirve es mi hermano,

Ma suer et soe fu ta mere;	y hermana mía y suya fue tu madre;
Et del riche Pescheor croi	y creo que el rico Pescador
Qu'il est fix a icelui roi	es hijo del rey
Qu'en cel graal servir se fait.	que se hace servir en aquel grial.
Mais ne quidiez pas que il ait	Pero no os imaginéis que en él haya
Lus ne lamproie ne salmon;	lucio, lamprea ni salmón;
D'une sole oiste le sert on,	con una sola hostia,
Que l'en en cel graal li porte;	que se le lleva en este grial,
Sa vie sostient et conforte,	su vida sostiene y vigoriza:
Tant sainte chose est li graals.	tan santa cosa es el grial,
Et il, qui est esperitax	y él es tan espiritual,
Qu'a se vie plus ne covient	que para su vida no necesita nada más
Fors l'oiste qui el graal vient,	que la hostia que va en el grial.
Douze ans i a esté issi	Así ha estado doce años
Que fors de la chambre n'issi	sin salir de la cámara
Ou le graal veïs entrer.	donde viste entrar el grial.
Or te weil enjoindre et doner	Ahora quiero imponerte y darte
Penitence de ton pechié»	penitencia por tu pecado
(vv. 6392-6433).	(págs. 399-401).

El silencio de Perceval se debe a que está en pecado debido a la muerte de su madre; culpa de la que no sabe nada, como también se es inconsciente del pecado original. El Castillo del Grial se transforma de pronto en un lugar familiar para Perceval, pues el rey al que se sirve el Grial, y aquí se contesta por vez primera a la pregunta fundamental, es su propio tío, el hermano de su madre, mientras que el pescador es su primo. El Grial aparece designado por vez primera como un objeto santo, que en lugar de contener salmones o lampreas contiene una hostia, único alimento del rey del Grial. Y con el encuentro con el ermitaño concluye esta reaparición de Perceval en el roman, que continúa con Gauvain para quedar inacabado y no llegar nunca a reconducir a Perceval al Castillo del Grial y a convertirlo en el salvador.

La aventura del Grial ofrece claras semejanzas con los relatos celtas en que los héroes visitan el otro mundo: viajes chamánicos, como el del Conn, en que se adquiere conocimiento[26]. El cortejo ofrece reminiscencias del ritual litúrgico cristiano, judío y bizantino[27]. El discurso del ermitaño tiene un efecto retrospectivo y aquello que se había presentado como simplemente maravilloso se recubre de santidad. Lo que le sucede a Perceval en el interior del Castillo es una experiencia

de lo sagrado, aunque el joven no sea consciente de ello. Aunque Perceval se fije sobre todo en el rojo de la sangre sobre la punta de hierro blanca, la visión de la luz que irradia el Grial habrá de volver un día u otro a su pensamiento[28], como volvió la imagen de la madre caída sobre el puente, o como recordó el rostro de Blanchefleur al contemplar las tres gotas de sangre sobre la nieve. El carácter inacabado del roman de Chrétien deja sin respuesta muchos interrogantes, como por ejemplo si Perceval regresó alguna vez a Belrepeire o finalmente llegó a formular las preguntas en el Castillo del Grial, pero por otra parte, curiosamente, resulta adecuado con la forma de vida que plantea, pues la *queste* es justamente aquello que no tiene fin, siempre abierta, siempre dispuesta a recomenzar, sin que nunca pueda ser concluida si no es con la muerte. Pues la vida misma es *queste*, tendente a un movimiento que se dirige hacia un fin, y es en ese carácter teleológico justamente en donde habita el sentido, aunque el fin se aleje y nunca sea alcanzado, o si lo es, de inmediato surja otro objetivo en el horizonte. Incluso aunque se fracase, pues el fracaso es lo que justifica volver a comenzar. El roman de Chrétien provoca además preguntas cuyas respuestas siempre son insuficientes. De algún modo es una incitación a una *queste* por parte del lector. De nuevo nos volvemos a preguntar: ¿por qué no preguntó Perceval en el Castillo del Grial? ¿Qué significa preguntar? El gesto silencioso define a Perceval y perfila su destino[29]. Pienso que la interpretación más penetrante la ofreció Claude Lévi-Strauss al determinar la existencia de dos estructuras míticas: una en la que lo que se requiere del héroe es una respuesta, y otra, en la que lo que se le pide es la pregunta. Al primer mito corresponde la figura de Edipo, ante el cual se levanta la Esfinge que le reclama la respuesta al enigma planteado. Edipo es el héroe que responde. Por el contrario, ante Perceval se levanta el Castillo del Grial, que es respuesta, por lo que lo que exige es la formulación de la pregunta. Formular la pregunta no es otra cosa más que restablecer la comunicación perdida, la comunicación entre dos mundos, éste y el otro, el corporal y el espiritual, el terrenal y el celestial, que es al que pertenece el Castillo del Grial. Preguntar no es sino lanzar un puente entre ambos mundos y unir aquello que no puede permanecer separado[30]. Pero el puente tiene que ser echado en el momento preciso, sin esperar al día siguiente como pretende Perceval y

le recrimina la doncella fea en la mula en la corte de Arturo. Preguntar implica una actitud que busca descifrar la realidad, producir en definitiva una hermenéutica que permita interpretar el sentido de la vida, como se manifiesta en el *Perlesvaus o El Alto Libro del Graal*, roman en que los caballeros llegan a un lugar denominado el Castillo de la Pregunta y allí pueden preguntar acerca del sentido de las aventuras que les han acontecido para recibir respuestas que desvelan su significado espiritual[31]. La actitud de Perceval en el Castillo del Grial es desmesurada, un silencio excesivo, como lo es la respuesta de Edipo a la Esfinge con su uso excesivo de la palabra. Al uso del lenguaje se corresponde en el mito el uso de la sexualidad. Abusiva es también la sexualidad de Edipo, que se acuesta con su madre, mientras que la abstención de Perceval es tan intensa que mata a su madre. Desde una perspectiva absolutamente distinta, Lévi-Strauss también relaciona, como ocurre en el mismo roman, la muerte de la madre del héroe y su silencio, para resaltar la estructura invertida del mito percevaliano frente al mito edípico. La mirada de la antropología estructural recorre senderos muy diversos a aquéllos explorados por la escritura medieval. Lo más interesante de todo consiste en ver cómo se desvanecen las interpretaciones para volver a resplandecer la imagen sola, en su misterio, en la potencia que es propia del mito. De nuevo la imagen: Perceval sentado junto al Rey Tullido en el lecho en la gran sala iluminada del Castillo, viendo pasar por delante de él una lanza sangrante y un grial que es todo luz, en silencio, mirando, sin preguntar, y todos los del interior del Castillo a la espera de una pregunta que no llegó a formularse. Y a la mañana siguiente, un castillo deshabitado que, como un castillo desaparecido, muestra al héroe su error de un modo ostensible. La posibilidad de unir los dos mundos se ha esfumado. Perceval ha dejado pasar la ocasión. ¿Le ofrecerá la vida otra oportunidad? ¿Qué habrá de adquirir Perceval para poder formular la pregunta?

Éstas y otras muchas preguntas se debió de plantear Wolfram von Eschenbach cuando leyó el roman de Chrétien. Su crítica al maestro de Troyes por dejar inacabado el roman, no se refiere únicamente a la interrupción y ausencia de final, sino también a las elipsis y a las ambivalencias que lo dominan[32]. Con toda probabilidad, la referencia al

desconocido Kyot como una fuente más completa y fidedigna de la verdad de la historia, no es más que una invención para justificar sus amplificaciones, la glosa interpretativa que Wolfram proyectó sobre el roman francés[33]. Del *Parzival* de Wolfram sólo me centraré en la pregunta no formulada y en la búsqueda del héroe.

En esta reelaboración alemana del mito destaca la transformación del contenido de la pregunta. Wolfram dotó a ésta de un contenido profundo, y resulta difícil discernir si planteó de modo explícito lo que quedaba implícito en el roman de Chrétien o si con ello dio un giro a la historia[34]. En efecto, la pregunta que tenía que formular Parzival en el Castillo del Grial debía mostrar interés por la enfermedad del Rey Pescador, Anfortas en la versión alemana. En la condena pública de Cundrie (la doncella fea de Chrétien) en el libro VI, se le reprocha su falta de compasión por no haber hecho la pregunta que habría salvado al rey (315.26-316.10) y luego por permanecer silencioso al recibir la espada y ver el cortejo del Grial (316.21). El ermitaño, Trevrizent, en el libro IX, concentra la culpa de Parzival en la falta de compasión, formulando la que debía haber sido la pregunta:

«unprîs der dâ bejagte,	–No ganó allí honra,
sît er den rehten kumber sach,	cuando al ver la auténtica desdicha,
daz er niht zuo dem wirte sprach,	no le preguntó a su huésped:
“herre, wie stet iwer nôt?”»	«Señor, cuál es vuestra necesidad?».

Semejante pregunta habría implicado una profunda transformación en el héroe: se habría producido una salida de sí mismo, de su estado infantil propiamente egoico, una orientación de su mirada hacia fuera, y por esa mirada que ya no se observa sólo a sí mismo, habría tenido lugar el encuentro con el otro, en concreto, con el sufrimiento del otro. La formulación de la pregunta nacería de un sentimiento muy definido, la compasión, que no es sino «sufrimiento con» el otro, participación real en el sufrimiento del otro, lo cual supone necesariamente la curación, al menos del tormento interior. Este modo de entender la historia de Parzival como el héroe que adquiere el sentimiento de la compasión y por ello se convierte en salvador, fue el imperante en el drama de Richard Wagner, que concibió la caridad como una forma

superior de amor, tal y como se muestra en la escena del II Acto en que Parsifal, en lugar de caer en la seducción de Kundry, recuerda con repentino dolor la herida de Anfortas *(die Wunde)*. Una herida que en el drama wagneriano es semejante a la de Tristán (una herida sexual), por lo que Wagner estuvo tentado de hacer aparecer a Parsifal en el tercer acto del *Tristán*[35]. La metamorfosis esencial de Perceval en Parzival consiste en la adquisición de caridad, dentro de una misma figura de destino, aquella que quiere hacer de un «tonto» *(dump, tor)* el elegido para entrar en contacto con los misterios del espíritu y convertirse en salvador[36]. Se nos plantean dos preguntas: en primer lugar, ¿qué significa ser «elegido»?; y en segundo lugar, ¿cómo se adquiere la compasión, es decir, cuál es el camino pensado por Wolfram que conduce a esa apertura del corazón que mueve al amor desinteresado?

Ya en Chrétien de Troyes el héroe del Grial aparece como un ser predestinado y, por tanto, elegido. La doncella que nunca había sonreído en la corte de Arturo lo proclama contra toda apariencia «el mejor de los caballeros», en el Castillo del Grial todos están esperando su llegada, y la espada que recibe como regalo es la que confirma que el recién llegado es el esperado. Los lamentos airados de su prima y de la doncella fea en la mula se deben a que siendo él el destinado, ha fracasado en la empresa. Pero Wolfram profundiza en esta idea, para dar entrada a la noción cristiana de gracia. En el encuentro con la prima después de haber salido del Castillo del Grial, el texto alude a ese carácter fantasmagórico del castillo, de aparición y desaparición, y al referirse a ello especifica que el Castillo del Grial no puede ser objeto de búsqueda, pues su aparición nada tiene que ver con la voluntad y el esfuerzo del buscador. La aparición del Castillo del Grial es un hecho de gracia, según se desprende de las palabras de Sigune, su prima:

inre drîzec mîln wart nie versnitn	En treinta millas a la redonda
ze keinem bûwe holz noch stein:	no se ha construido ni en madera ni en piedra,
wan ein burc diu stet al ein.	sólo un castillo se levanta allí solitario:
diu ist erden wunsches rîche.	es más hermoso que cualquiera que pueda desearse.

swer die suochet flîzeclîche,	El que con esfuerzo lo busca,
leider der envint ir niht.	lo siento, pero no lo encontrará.
vil liute manz doch werben siht.	Y no obstante, se ve a mucha gente que lo intenta.
ez muoz unwizzende geschehen,	La visión del castillo sólo puede acontecerle a un ignorante,
swer immer sol die burc gesehen (250.22-30).	pues no basta sólo con mirarlo.

La búsqueda esforzada *(swer die suochet flîzecliche)* no sirve para nada. El hallazgo del castillo es para aquellos que no tienen conocimiento *(unwizzende)*. La visión del castillo nada tiene que ver con una percepción normal. Este pasaje del *Parzival* parece fundamentar la afirmación que hiciera Simone Weil acerca de la búsqueda como aquello no puede dirigirse a lo sobrenatural: «El objeto de la búsqueda no debe ser lo sobrenatural, sino el mundo. Lo sobrenatural es la luz; si hacemos de ello un objeto, lo rebajamos», siendo la espera «más intensa que cualquier búsqueda»[37]. En una carta a Joe Bousquet, el «enfermo de Carcassonne», Simone Weil comentaba fascinada el descubrimiento del sentimiento compasivo en el *Parzival* de Wolfram[38]. El hallazgo de Wolfram es inmenso, pues se introduce de lleno en la paradoja de que el Grial es el único objeto de *queste* y al mismo tiempo no puede serlo. En esta afirmación-negación radica el misterio del Grial, el objeto de luz, cuya manifestación en el *mundus imaginalis*, la tierra intermedia, aquella que se encuentra entre la tierra y el cielo, no depende de nada más que de la gracia, la potencia que niega la gravedad del universo para ascender. La búsqueda es, en efecto, un asunto mundano. Wolfram von Eschenbach trazó el camino terrenal que abre la posibilidad de la aparición del Castillo del Grial y de la formulación de la pregunta. En la escena de Parzival y el ermitaño, el ermitaño habla de un modo completamente novedoso. Parzival le explica el dilema en que se encuentra, pues desea tanto a su esposa –la Blanchefleur de Chrétien es Cundwiramur en Wolfram– como al Grial:

do sprâch aber Parzivâl	Entonces habló de nuevo Parzival:
«mîn hôhstiu nôt ist umben grâl;	«Mi gran necesidad es el grial,
dâ nâch umb mîn selbes wîp:	y también mi mujer.

ûf erde nie schoener lîp	Ninguna madre de este mundo
gesuoc an keiner muoter brust.	ha amamantado un cuerpo más hermoso.
nâch den beiden sent sich mîn gelust»	A ambos tiende mi deseo».
(467.25-30).	

El ermitaño le responde de un modo en que la esposa y el Grial no resultan contradictorios:

Der wirt sprach «hêrre, ir sprechet wol.	El huésped dijo: «Señor, decís bien.
ir sît in rehter kumbers dol,	Sufrís realmente y con razón,
sît ir nâch iwer selbes wîbe	pues es vuestra esposa
sorgen pflihte gebt dem lîbe.	por la que vuestro cuerpo se consume.
[…]	[…]
ir jeht, ir sent iuch umben grâl:	Decís que deseáis ardientemente el Grial.
ir tumber man, daz muoz ich klagn.	¡Oh necio! Sólo puedo lamentarlo.
jane mac den grâl nieman bejagn,	Nadie puede conquistar el Grial
wan der ze himel ist sô bekant	si el cielo no lo conoce bien
daz er zem grâle sî benant.	y no lo designa para él.
des muoz ich vome grâle jehn:	Eso tengo que deciros del Grial.
ich weizz und hânz für wâr gesehn»	Lo conozco, pues lo he visto con mis propios ojos».
(468.1-16).	

El amor a la mujer aparece aquí conciliado con el amor a Dios en un adelanto de un siglo a Dante. El amor a la mujer, en este caso la esposa, es el que debe abrir al amor compasivo. De nada sirven las «duras» y «felonas» aventuras, los terribles combates caballerescos. La *queste* del Grial sin amor es una *queste* estéril que no conduce a ningún lugar. El Parzival de Wolfram retorna a Pelrepeire y desde allí al Castillo del Grial, donde formula la pregunta compasiva:

er warp daz müess werden rât	Suplicó para que el hombre doliente
des trûrgen mannes herzesêr.	quedara libre del tormento.
er riht sich ûf und sprach sô mêr	Entonces se levantó y preguntó:
«oeheim, waz wirret dier?»	«Tío, ¿qué te atormenta?».
(795.26-29).	

Hay que decir que la forma que le dio Wolfram a su héroe no encontró continuidad. La otra gran elaboración del mito se encuentra en *La Queste del saint Graal*, el segundo roman de la trilogía del *Lancelot en prosa*, en donde se desestimó la posibilidad de seguir utilizando a Perceval como el héroe del Grial. Perceval no desaparece de la historia, pero pasa a un segundo plano. El roman en prosa pensó en la necesidad de un nuevo héroe para objetos que ya habían sido cristianizados sin ningún tipo de ambigüedad desde la *Estoire* de Robert de Boron, pues en efecto, el Grial se había convertido en el cáliz en el que se vertió la sangre de Cristo y la lanza sangrante en la lanza que hirió el costado de Cristo. Inundado, como se ha repetido, de mística cisterciense, *La Queste* pensó en un héroe que no fuera de este mundo. Una exigencia de clara ordenación llevó a dividir la caballería artúrica en la denominada caballería terrestre y caballería celeste, utilizando para ello la imagen triádica[39]. Y dentro de la tríada se imponía también una jerarquía. La tríada celeste estaba formada por Galaad, Perceval y Boores. La tríada terrestre por Gauvain, Lionel y Héctor. En una tierra de nadie se sitúa a Lancelot, el héroe del primer roman, el *Livre de Lancelot*, engendrador de Galaad en la hija del rey Pelles. Entre el *Lancelot* y *La Queste* se establece una relación figural, la misma que relaciona al Antiguo con el Nuevo Testamento. Las figuras del Antiguo Testamento anuncian a las del Nuevo, que es la superación del anterior. Galaad es la clara superación de Lancelot, condenado a no ver nunca abiertamente los secretos del Grial por el adulterio con la reina, por pertenecer excesivamente a este mundo y ser un héroe lujurioso, pero también el «mejor de los caballeros», digno padre de Galaad, el puro, virgen y casto. Galaad no conoce el fracaso. En esta elaboración del mito se ha borrado la pregunta. En el Castillo del Grial no hay ninguna pregunta que formular porque no hay nada que unir. La *queste* se presenta como un progresivo alejamiento de este mundo para una mayor aproximación al más allá, lo que se muestra a partir de una visión cada vez más abierta del Grial. Son tres los espacios en los que sucede la visión: Corbenic, la nave, y la ciudad de Sarraz. La visión tiene que ver con el misterio de la misa y la transubstanciación, hasta que sucede la revelación de aquellos secretos que no pueden ser expresados. En la ciudad de Sarraz, Galaad contempla los secretos inefables y muere:

Et il se tret avant et regarde dedenz le saint Vessel. Et si tost come il i ot regardé, si comence a trembler molt durement, si tost come la mortel char commença a regarder les esperitex choses. Lors tent Galaad ses meins vers le ciel et dit: «Sire, toi ador ge et merci de ce que tu m'as acompli mon desirrier, car ore voi ge tot apertement ce que langue ne porroit descrire ne cuer penser. Ici voi ge la començaille des granz hardemenz et l'achoison des proeces; ici voi ge les merveilles de totes autres merveilles! Et puis qu'il est einsi, biax dolz Sires, que vos m'avez acomplies mes volentez de lessier moi veoir ce que j'ai touz jours desirré, or vos pri ge que vos en cest point ou je sui et en ceste grant joie soffrez que je trespasse de ceste terriene vie en la celestiel».

Y se adelanta y mira dentro del santo Vaso. Y tan pronto como hubo mirado, comenzó a temblar de un modo tremendo, tan pronto como carne mortal comenzó a mirar las cosas espirituales. Entonces Galaad tendió sus manos al cielo y dijo: «Señor, te adoro y te doy las gracias por haber cumplido mi deseo, pues ahora veo abiertamente lo que la lengua no podría describir ni el corazón pensar. Aquí veo el comienzo de las grandes hazañas y de las proezas; aquí veo las maravillas de entre todas las maravillas. Y puesto que es así, buen dulce Señor, que habéis cumplido mi voluntad de dejarme ver lo que siempre he deseado, ahora os ruego que en este punto en el que me encuentro y en ese gran gozo, permitáis que traspase esta vida terrena y acceda a la celestial»40.

La propuesta de *La Queste* terminó con la reelaboración creadora del mito. Galaad se opuso a Perceval como un contramodelo. Como figura del destino, Galaad carece de interés porque carece de destino en la tierra y por tanto carece de esta vida, en la medida en que ésta es sólo un tránsito para alcanzar la «otra vida». Sin embargo, Perceval-Parzival son figuras plenamente inmersas en la vida y en el mundo, que conocen necesariamente el fracaso, constantemente abiertos a un horizonte sin fin, hecho de búsqueda y preguntas. Abiertos a la vida del espíritu en el mundo.

VII. Semblanzas del mundo

«La relación de ser para con otros se convierte entonces en la proyección "a otro" del propio ser para consigo mismo. El otro es un "doblete" del sí-mismo.»

Martin Heidegger, *Ser y tiempo*

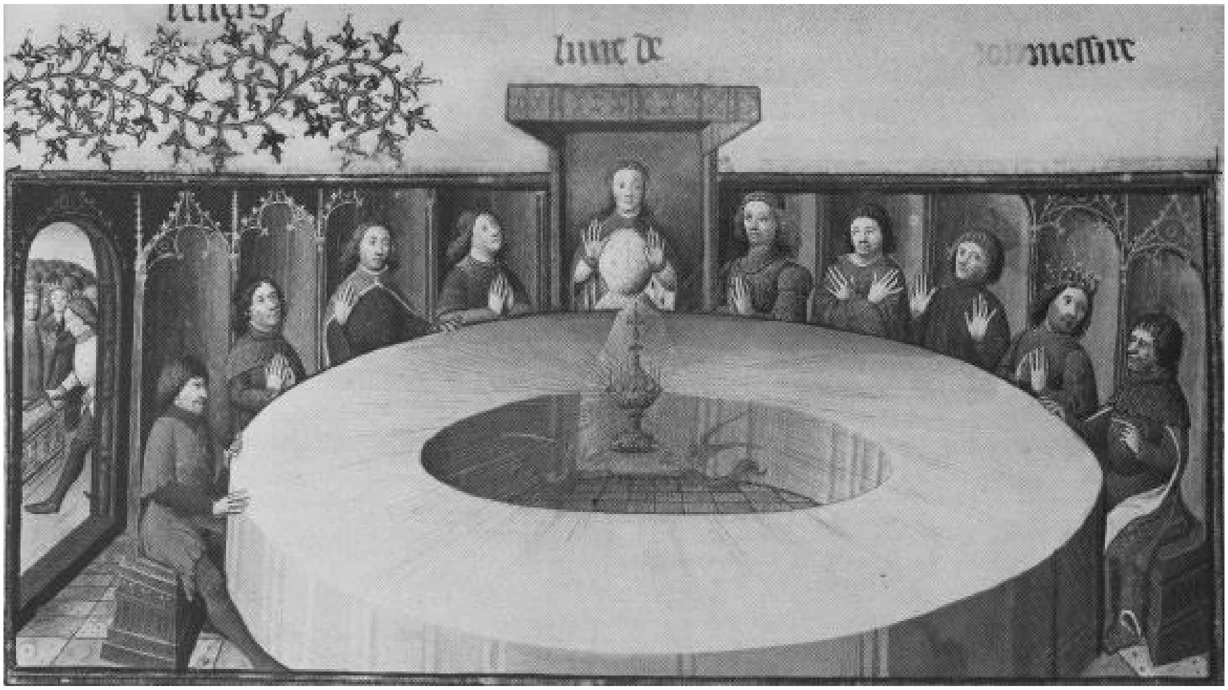
«Descubrió uno de los secretos de la vida de todos los lugares y de todos los tiempos: la uniformidad bajo la variedad de las apariencias.»

Marguerite Yourcenar, *Una vuelta por mi cárcel*

Tan sólo a través de una fina abertura en los nuevos yelmos en forma de tonel, los *Topfhelme*, puede el caballero de principios del siglo XIII mirar su entorno. Si su mirada se encuentra considerablemente reducida en comparación con la que permitía el anterior casco, por lo general cónico y provisto de un nasal, la respiración sólo es posible gracias a los orificios abiertos en el nuevo yelmo que cubre totalmente el rostro. La protección es total, aunque sin duda incómoda, y lo será hasta la aparición de las viseras móviles. Pero en el nuevo roman en prosa los caballeros que van errantes por los bosques cabalgan encerrados en sus yelmos protectores, aislados de todo lo que les rodea, al menos si esperan un combate inminente, para, en cuanto pueden, desprenderse asfixiados de ellos. Frente a esta mirada sesgada, la del caballero errante equipado con el *Topfhelm*, la narrativa que lo pone en movimiento ofrece una visión panorámica, como si hubiera abierto al máximo su campo de visión con la intención de captar una totalidad y mostrarla al lector en toda su extensión y complejidad. La nueva forma, la prosa, que aparece en Francia con el cambio de siglo y que atestigua el dinamismo interno del género del roman[1], supuso un cambio estético profundísimo con respecto al roman en verso de la segunda mitad del siglo XII. Tomada en préstamo de las crónicas históricas en latín, la prosa trataba de huir de la ficción para recuperar, si no la verdad histórica, sí al menos la verosimilitud de lo narrado[2]. En un constante diálogo con sus predecesores, y en especial con Chrétien de Troyes, los autores anónimos de los nuevos romans en prosa ambicionaron la

construcción de un universo novelesco que algunos, como el autor del *Tristán en prosa*, emblematizaron con una figura: la corona[3]. El roman como corona suponía un universo cerrado en el que todo estuviera contenido. La finalidad última consistía justamente en la cohesión de múltiples elementos dispersos de la tradición artúrica en un compendio narrativo próximo al proyecto filosófico de la *summa*, de la enciclopedia: círculo en el que se condensa todo el saber de una época, y en el caso del roman, todo aquello perteneciente a la materia artúrica[4]. El carácter cíclico y evolutivo del roman en prosa, en el que se unieron temas en principio independientes, como la historia de Lancelot, la búsqueda del Grial, la historia de Tristán y el fin del rey Arturo y de su Tabla Redonda, lo distingue netamente del roman en verso, atento sólo a una única historia comenzada además *in media res*[5]. La unión temática corresponde a una nueva técnica narrativa en la que también se comprueba la apertura de la mirada, que ya no se concentra en un único individuo, sino en una multiplicidad. La poética del entrelazamiento, como la denominó Eugène Vinaver, se asemeja a un ornamento: líneas que se cruzan, curvas y espirales, nudos infinitos, que el gótico recuperó del arte de las invasiones. Una intensa movilidad agita al ornamento, «sistema de laberinto» en expresión de Henri Focillon, que como una forma viviente quiere mostrar los secretos de la naturaleza en su acción *(natura naturans)*[6]. Así, el roman en prosa pone en movimiento a múltiples portadores de la acción para recorrer cada una de sus historias según hilos narrativos que se entrecruzan y entrelazan, interrumpiendo unas veces con brusquedad las historias y otras concluyéndolas, lo que advierte por medio de fórmulas: «aquí deja el cuento ahora de hablar de... para continuar con...». Con asombrosa precisión se retoman las historias interrumpidas, las imágenes abandonadas, dentro de una idea monumental del relato, en la que la brevedad *(brevitas)* ha dejado de constituir una cualidad estética. Ferdinand Lot, en su clásico estudio sobre el *Lancelot en prosa*, comparó el roman en prosa con un tapiz, en el que a diferencia de un mosaico, no se podía sustraer ni una sola pieza sin correr el riesgo de su total desmoronamiento[7]. Si la metáfora del tapiz nos ha servido y sirve para aludir a la idea de una vida simbólica, emerge ahora aquí para significar la forma del roman en prosa como si éste corporeizara la vida

misma. Ciertamente, una intensa movilidad invade el relato, que sin descanso va de un personaje a otro y de éste último al siguiente, para a partir de esta multiplicidad construir una imagen que busca indagar en la figura del destino como sentido del mundo. El principio de entrelazamiento como técnica narrativa dominante junto a la elevación del motivo literario de la búsqueda *(queste)* a estructura general, crean la forma que dice aquello que es el mundo, pues éste realmente no es la suma de esto y aquello. En la interrelación y en la estructura de la búsqueda, íntimamente unidas, el individuo se descubre a sí mismo como ser mundano, una dimensión nueva que reclama comprensión. Desde la conciencia de ser mundano, el mundo aparece ante la mirada como laberinto de texturas diversas, de distintas semblanzas cuya realidad exige comprobación.



Galaad y el asiento peligroso. *Ciclo de Lancelot*.
París, Bibliothèque Nationale. Ms. Fr. 120, fol. 524v, s. XV

1. Interrelación

En el bosque de Morois, la Iseo del *Tristán en prosa*[8] dice a Tristán:

Nous avons perdu le monde et le monde nous; qe vous en samble Tristan?

Hemos perdido el mundo y el mundo a nosotros; ¿qué os parece Tristán?

A esta súbita conciencia de haber perdido el mundo, sigue la contundente respuesta de Tristán:

«Quant je vous ai avec moi, et je puis a vous parler seul a seul sanz doute et sanz ennui d'autrui, qe me fault il dont? Je ne qier ne sai ne armes (l.ne aim) fors qe vous; je vous aing plus que je ne faz tretout le monde. Car se tout li mondes estoit orendroit avec nous, je ne verroie fors vous seule. Et […] je veill lesser tretout le monde pour vous. Car de vous seule me chaut il plus qe il ne fet de tout le remanent de tout le monde […] Je vous tendrai en mon cuer, come je feroie tout le monde, se il estoit miens, et vous me tiengnez autressi».

–Cuando os tengo conmigo y puedo hablaros a solas sin miedo ni estorbo de otro, ¿qué más puedo querer? Ni busco, ni sé, ni amo nada más que a vos; os amo más que al mundo entero. Pues si ahora todo el mundo estuviera con nosotros, sólo os vería a vos. Y [...] yo quiero dejar todo el mundo por vos. Pues sólo vos me importáis más que el resto del mundo [...] Os tendré en mi corazón, como haría con el mundo entero, si fuera mío, y vos tenedme también.

La incompatibilidad entre una forma de amor y el mundo ensayada ya en el *Erec* de Chrétien, adquiere aquí expresión explícita. En el *Tristán en prosa* la pérdida del mundo por el amor se agudiza en relación con las versiones del pasado siglo, pues el Tristán del *roman en prosa* se ha convertido en un caballero errante, que practica por tanto el amor de lejos, y ha sido insertado en la red de relaciones del mundo artúrico, coexistiendo junto a otros caballeros, junto a Lancelot, Dinadán, Palamedes, y tantos otros más. Aunque, en realidad, la posibilidad de perder el mundo aparece sólo apuntada, en la convicción de que el bosque de Morois no puede ofrecer una forma de vida auténtica. El necesario retorno de los amantes a la corte y su separación muestran que la vida no se puede pensar seriamente al margen del mundo. El amor a la mujer no puede, a pesar de lo que diga Tristán, suplir al mundo, al que sólo se puede renunciar por el amor a Dios.

El mundo como interrelación se manifiesta en el modo propio del

roman en prosa de abordar la vida de un individuo. Frente al carácter esencialmente simbólico que impera en el tratamiento de la vida por parte de un Chrétien, a quien nada le importan, por ejemplo, el nacimiento e infancia del individuo, el roman en prosa le añade una aproximación biológica, de modo que lo biográfico resulta más patente en la prosa que en el verso. Pero junto al proyecto biográfico que domina el *Lancelot* o el *Tristán*, pues en efecto se trata de relatar la vida de estos héroes desde su nacimiento hasta su muerte, sorprende la floración de múltiples individuos que distraen la atención de la contemplación de la figura de destino. Pues destino significa ahora, como observó Eugene Vinaver, «la convergencia de temas desarrollados simultáneamente, ya separados, ya reunidos, variados, sincronizados, de modo que cada movimiento de este diseño cuidadosamente planeado quede preñado de ecos del pasado y premoniciones del futuro»[9]. Se trata pues de mostrar el destino del ser mundano, según una figura que sólo resulta de la interrelacionalidad.[10] Un pasaje del *Lancelot en prosa* expresa la autoconciencia del individuo de la vida como interrelación. Se trata de la aventura en la que Lancelot ha caído prisionero de Morgana y encerrado en su habitación experimenta el acuciante deseo de convertirla en una sala de imágenes[11]. Al igual que en el *Tristán* de Thomas esta nueva sala de imágenes tiene su causa en el amor y revela asimismo la tentación idolátrica. La lejanía de la dama induce a Lancelot a pintarla para actuar con la imagen como si de una realidad se tratara: se inclina ante ella, la besa, etc. Con todo, se añade aquí una intención biográfica, pues del mismo modo que el pintor al que Lancelot ve desde su ventana está narrando plásticamente la historia de Eneas, así también él desea ver su propia vida a través de imágenes pintadas:

> Lors conmance a poindre premierement conment sa dame del Lac l'anvoia a cort por estre chevalier nouvel et conment il vint a Kamaalot et conment il fu esbahiz de la grant biauté sa dame, quant il la vit premierement et conment il ala fere secors a la damoisele de Noant. [...] Lors conmance a paindre conment il vint a la Dolerouse Garde et conment il conquist le chastel par sa prouesce. A l'autre jour aprés portraist tout ce qu'il fist jusqu'au tornoiement ou il porta les armes vermeilles, celui jor que li rois des .C. chevaliers le navra. Aprés portraist de jor en jor toute l'estoire ne mie de lui seuelement, mes des autres, si com li contes a devisé. Si i entandi toute la saison tant que la Pasque fu passee (LXXXVI, 21-23; t. V, págs. 52 y ss.).

> Entonces comienza a pintar en primer lugar cómo su Dama del Lago le envió a la corte para ser caballero novel y cómo llegó a Camelot y cómo se quedó pasmado ante la gran belleza de su dama, cuando la vio por vez primera, y cómo fue a socorrer a la doncella de Noant. [...] Luego comienza a pintar cómo llegó a la Dolorosa Guardia y cómo conquistó el castillo con su valor. Al día siguiente pintó todo lo que había hecho hasta el torneo en el que llevó las armas bermejas, el día en que el rey de los cien caballeros le hirió. Luego dibujó día a día toda la historia, pero no sólo la de él, sino las de los demás, tal y como las ha narrado el cuento. Empleó en ello toda la estación hasta que pasó la Pascua.

Al igual que en el *Erec* de Chrétien de Troyes, también aquí la historia de Eneas funciona como el modelo de la historia de la vida[12]. La vida es concebida como una sucesión de aventuras, marcada en este caso por la asombrosa visión de la belleza encarnada en la dama. Pero la auténtica novedad en la autoconciencia de la vida consiste en plasmar, no sólo la vida propia, sino la de los demás. No sólo es el narrador del cuento el que debe poseer la visión de conjunto, esa que es el resultado de oír las aventuras de cada uno de los caballeros que llegan a la corte y ponerlas por escrito como se pretende en el roman en prosa en un salto imprevisible de la ficción de la corte de Arturo a la realidad de la escritura del roman, sino que es el propio héroe quien comprende que su vida está interrelacionada con la de los demás y que su identidad se configura en relación a los otros. Esto sólo puede entenderse, si lo que le interesa a Lancelot y al autor anónimo del roman en prosa no es estrictamente el individuo, sino «el que está *con*», «el que está ahí dentro de un mundo», es decir, y apropiándonos del lenguaje heideggeriano, el mundo del *Dasein*, pues: «En virtud de este estar-en-el-mundo determinado por el “*con*”, el mundo es desde siempre el que yo comparto con los otros. El mundo del Dasein es un *mundo en común [Mitwelt]*. El estar-en es un *coestar* con los otros. El ser-en-sí intramundano de éstos es la *coexistencia [Mitdasein]*»[13]. La existencia de Lancelot en el mundo sólo puede ser percibida en tanto que *coexistencia*. Todos ellos comparten la misma situación y todos ellos están vueltos hacia los otros. Algunos se parecen extraordinariamente entre sí, como si se hubiera operado un exceso de proyección de uno mismo en el otro[14]. De ahí, el gran éxito del doble en el roman artúrico en prosa. El «estar vuelto hacia el otro» supone cuidado y solicitud[15], lo que en el roman se significa a través de la búsqueda como la actividad

intramundana por excelencia y como la estructura que rige la red de relaciones.

2. La búsqueda

En la corte del rey Arturo se nota la ausencia de Lancelot del Lac. La reina teme que haya muerto. Un caballero, Gauvain, decide ir en su búsqueda y jura que no retornará a la corte hasta tener noticias de Lancelot y saber si está muerto o vivo. Treinta caballeros de la corte pretenden repetir el mismo juramento, a lo que el rey se opone para no quedarse con una corte desierta. Finalmente se le concede a Gauvain el derecho de elegir a nueve de ellos. Éstos son los compañeros de la *queste*. Se internan en el bosque de Camelot y la aventura les sale al encuentro: un caballero combate solo contra otros diez. Acuden en su socorro y después de haberle liberado del desigual combate, emerge el enigma del caballero que posee dos espadas. Una de sus espadas sangra y está rota. El caballero se llama Helyer y es el hijo del Rey Pescador. Él es a su vez un buscador, pues va en busca de quien pueda unir los dos trozos de la espada. Ninguno de los compañeros de la *queste* puede hacerlo. Parece que la misión está destinada a aquel al que ellos buscan. Después de esta aventura los caballeros se separan y cada uno se va por su lado[16]. En la *queste* los caballeros van siempre solos y cuando se encuentran, pueden ir en compañía hasta que aparece la aventura. El relato sigue así a cada uno de los caballeros, cambiando de uno a otro para contar las aventuras de cada uno de ellos, y reunirlos en encuentros de vez en cuando. Los tres hermanos de Gauvain son los primeros protagonistas del relato. Van apareciendo sucesivamente: primero Agravain, que cae en la prisión de Sorneham; después Guerrehés, que se encuentra con Sagremor, para finalmente caer también en la prisión de Sorneham; y por último Gaheriez, que primero se encuentra con una doncella que va en busca de Lancelot para que la defienda en una querella, y después con dos caballeros de la *queste*: Brandeliz y Grosenain, de quienes se separa en una encrucijada. Gaheriez se entera de la prisión de sus hermanos y acude al castillo de Sorneham a

socorrerlos. La reunión de los tres hermanos, punto de encuentro de los tres hilos del relato, marca una primera etapa en la *queste* de Lancelot. Los tres hermanos salen juntos a la aventura que pronto les sale al paso: la guerra entre el duque de Kalés y sus hijos; aunque el cuento interrumpe aquí la historia para retornar a la corte del rey Arturo, donde dos caballeros, primos de Lancelot, Lionel y Boores, se suman a la *queste*. Y en este punto, «el cuento deja de hablar de ella, de la reina, y retorna a Lancelot, pues mucho rato se ha callado» *(Si laisse ore li contes a parler de lui et del roi Artu et retorne a Lancelot, car grant piece s'en est teuz)*[17]. La aparición de Lancelot supone el esclarecimiento de la duda acerca de su muerte. Éste se encuentra con una doncella que le cuenta cómo en la corte todos lloran por la muerte de Lancelot y él le asegura que Lancelot no ha muerto, lo que la doncella deberá transmitir a la corte. Y es justamente cuando se afirma que Lancelot está con vida, cuando el caballero está a punto de morir al beber de una fuente agua envenenada. En este estado de grave enfermedad, cuidado por una doncella que es una gran conocedora de las propiedades curativas de las plantas y que se ha enamorado absolutamente de Lancelot, aparecen Lionel y Boores. El relato adquiere la forma de un trenzado, emulando las trenzas de las doncellas, «tan entrelazadas que no pueden desligarse» *(...et li comence a desloier ses tresches molt doucement, mes eles estoient si entrelachies que ce n'estoit mie legiere cose a deslier)*[18]. Pero la narración se anuda y desanuda con suavidad. Boores le da el anillo que la reina le había encargado entregara a Lancelot si podía dar con él, y parte a la aventura en la que sustituye al propio Lancelot: la defensa de la dama de Galvoie. Lionel vuelve a la corte de Arturo con una cajita que contiene pelos de Lancelot para la reina, y anuncia el estado de grave enfermedad en el que se encuentra. La reina y Lionel planean el retorno de Lancelot a la corte a través de la proclamación de un torneo: el torneo de Camelot. Se apunta aquí el final de la *queste*, que sólo podrá concluir con el retorno de Lancelot a la corte[19]. El relato continúa con Lionel y Lancelot, quienes, una vez curado éste, se adentran en un bosque. Allí Lancelot se queda dormido, mientras Lionel acude en defensa de una doncella, y cae prisionero. Y en el punto en que ha quedado la historia de Lionel, aparece en el relato otro caballero que la continuará: Héctor de Mares, que también combatirá

con el caballero que se ha llevado prisionero a Lionel, y que acabará a su vez en la prisión. Y en ella están los caballeros de la búsqueda de Lancelot. Volvemos junto a éste, que se había quedado dormido en el bosque. Tres damas, la reina de Sorestan, Morgana y la reina Sedile, lanzan un encantamiento sobre él y se lo llevan prisionero. Lancelot se siente apartado del camino *(desvoiez)*, perdido, y se lamenta terriblemente de su suerte:

> Lors conmance a penser et a correcier soi a lui meismes et dist qu'il ne fu onques nus si maleurous chevaliers com il est, car quant il est sains et haitiez et il devroit aler par tout le monde et achever les perilleuses aventures que li autre n'osent atandre et il avroit bien pooir de mener les a chief, lors le metent deable em prison si qu'il n'est nul tans qu'il ne soit malades ou emprisonnez (LXXVIII, 7-10, t. IV, pág. 179).

> Entonces comienza a pensar y a irritarse, y dice que nunca hubo caballero tan desdichado como él, pues cuando está sano y se encuentra bien y debería ir por todo el mundo y acabar las peligrosas aventuras que los otros no se atreven a realizar y él podría llevarlas a cabo, entonces diablos lo meten en prisión, de tal modo que no hay tiempo en que no esté enfermo o aprisionado.

Una doncella lo libera de la prisión. Lancelot participa en el torneo del rey Baudemagu y el rey de Norgales haciendo maravillas con las armas. La aventura le lleva hasta el castillo de Corbenic, donde de nuevo será objeto de encantamiento. La aventura se sitúa en el centro del *Livre de Lancelot* y anuncia el segundo libro del *Lancelot en prosa*: *La Queste del saint Graal*, pues en esta aventura Lancelot engendra a Galaad en la hija del rey Peles, a la que toma por la reina debido al filtro preparado por Brisane. Entre las aventuras que le suceden a Lancelot, destaca aquella por la cual se entera de que un caballero de la *queste*, Héctor de Mares, es su propio hermano. Los encantamientos persiguen a Lancelot y no cesan de repetirse. En el Bosque Perdido *(Forest Perdue)* queda atrapado en una danza *(querole)*, y en esa situación lo abandona el relato para continuar con Yvain, cuyo encuentro con otro caballero de la *queste* se resuelve a través del combate. Yvain pelea con Boores hasta que se reconocen, lo que da lugar al encuentro gozoso. Las noticias acerca de Lancelot comienzan a proliferar. Un enano les cuenta a Yvain y a Boores que ha visto a Lancelot en el torneo del rey

Baudemagu y el rey de Norgales. Con estas noticias Yvain da por finalizada su *queste* (*...si m'en porrai bien retorner, quant moi plaira, car bien voi que j'ai ma queste afinee*[20]), si bien sus aventuras prosiguen después de curar las heridas ocasionadas por Boores. El relato cambia de personaje y avanza con Boores, que sigue los pasos de Lancelot con su llegada al castillo de Corbenic, que vuelve a resonar en el relato que le cuenta la doncella a Gauvain, el siguiente entrelazamiento narrativo. Gauvain también decide volver ya para estar presente en el torneo de Camelot. La narración continúa con Lancelot, a quien retoma justo donde lo había dejado, atrapado en la danza que le ha hecho perder la memoria. Mediante un acto mágico Lancelot deshace el encantamiento y a partir de ahí comienza su retorno a la corte de Arturo para acudir al torneo de Camelot. Nuevas aventuras obstaculizan un regreso directo, aunque finalmente sucede el encuentro de Lancelot y de la reina, de Lancelot y del rey, de Lancelot y de todos los caballeros de la Tabla Redonda. La *queste* de Lancelot termina con el relato de las aventuras que el rey Arturo hace que los clérigos pongan por escrito:

> Celui jor aprés disner fist li rois Artus venir devant lui touz les compaingnons de la Table Reonde et quant il furent tuit venu devant lui, si les fist aseoir. Lors apela les clers qui metoient en escrit les aventures et quant il furent asis par leanz et li saint furent aporté sor quoi l'an faisoit les sairemenz, si dist li rois a Lancelot… (LXXXIV, 68, t. IV, pág. 393).

> Aquel día después de comer el rey Arturo hizo venir delante de él a todos los compañeros de la Tabla Redonda y cuando estuvieron delante de él, los hizo sentar. Entonces llamó a los clérigos que ponían por escrito las aventuras y cuando estuvieron sentados, trajeron los santos sobre los cuales se hacían los juramentos, y el rey dijo a Lancelot...

Lancelot es el primero en contar sus aventuras, que son enumeradas una tras otra en el texto sin interrupción; después Gauvain cuenta las suyas, y le siguen Boores y Gaheriez. Con la escritura de las aventuras se da por terminada la *queste*[21]. Como comprendió Uwe Ruberg: «el movimiento de la búsqueda en el *Lancelot en prosa* no se reduce a la acción de la aventura caballeresca en sentido estrecho, sino que como un remolino atrapa en su totalidad acontecimientos, pensamientos y anhelos»[22]. La *queste* crea una estructura dinámica en la que todo queda integrado. Las aventuras particulares y los entrelazamientos están al

servicio de la creación de una forma intensamente cohesionada, una nueva *conjointure* diferente del roman en verso, cuya intención consiste ahora en tejer el tapiz de la vida. La identidad de Lancelot se forja en su mundanidad, en su relación con los otros que le buscan: relaciones de contraste, de oposición, de semejanza, dentro del entramado del parentesco en la relación con sus primos hermanos y el descubrimiento de su hermano, como fuera de él, en sus relaciones con Gauvain y sus hermanos, Yvain, y los demás compañeros. En la definición de Friedrich Ohly la búsqueda recorre el camino que va de la apariencia al ser *(den Schein zum Sein)*, pues la pregunta busca el desvelamiento de la verdad[23]. La *queste* de Lancelot es la pregunta acerca de quién es Lancelot y la respuesta emerge de la confrontación entre Lancelot y los otros, de su proyección sobre los otros. Lancelot es el mejor caballero del mundo. Ahí donde todos fracasan, él sale victorioso, como se comprueba en las aventuras particulares. Y, sin embargo, en el corazón de la *queste* late el fruto casi oculto por el denso ramaje, la verdad profunda de que Lancelot habrá de ser superado por aquel que todavía ha de venir, el puro Galaad, el hijo que ha tenido con la hija del rey Peles, del castillo de Corbenic.

3. El mundo como laberinto

La técnica narrativa del entrelazamiento, generadora de una forma que puede ser metaforizada como un tapiz por los hilos tejidos y entretejidos y cuya belleza deriva justamente del orden que resulta de la complejidad, se corresponde con el espacio que diseña la errancia de los caballeros. Los senderos del bosque se cruzan y entrecruzan, y los caballeros se sitúan constantemente ante encrucijadas, bifurcaciones que reclaman su elección, puntos de separación de los compañeros que a partir de ese momento habrán de continuar la errancia en solitario. En su estudio sobre el laberinto, Penelope Reed Doob destacó que «uno de los tratamientos más finos y elaborados de la idea del laberinto se encuentra en *La Queste del saint Graal*»[24], esto es, en el segundo libro del *Lancelot en prosa*, compuesto por un autor también anónimo hacia

el año 1225. Distinguió en esta obra la aparición de tres tipos diferentes de espacios: el de Lancelot, constantemente enfrentado a la duda que implica la elección de las bifurcaciones y siempre anegado en la multiplicidad de senderos del laberinto; el de Perceval, con una clara limitación de caminos; y el de Galaad, de una sola vía, auténtico Teseo-Cristo de este mundo-laberinto[25]. El error, implícito en la errancia[26], se trata de indicar a través de este laberinto moral, cuyo origen la autora lo sitúa en Boecio y en su idea del mundo como «prisión inextricable»[27]. Frente a la única vía de Galaad, nítidamente señalada en este segundo roman de la *Vulgata*, resalta el mundo de Lancelot, no ya en esta obra, sino en el *Livre de Lancelot*, cuya complejidad lineal, y por tanto de caminos, hemos tratado de poner de manifiesto a partir del ejemplo de la *queste* del héroe. La concepción del mundo como prisión posible está sin duda presente, pues la prisión constituye el final más habitual de las aventuras de los héroes, no sólo de las de Lancelot, sino de las de todos los demás. Aunque es cierto que los héroes contraponen el espacio exterior como mundo a la prisión, que quizás sólo superficialmente emerge como un anti-mundo. El mundo circundante aparece como un espacio maravilloso y es su carácter maravilloso lo que incita a la errancia[28]. En la *queste* de *Lancelot*, un ermitaño reconoce a Boores como un caballero errante *(chevaliers erranz)*, un caballero venturoso *(chevaliers aventureux)* que «va por las tierras extrañas en busca de maravillosas aventuras» *(qui vont par les estranges terres querre les mervilleuses aventures*[29]*)*. Y ante la mirada sesgada del caballero con *Topfhelm* se despliegan los enigmas, las maravillas, las aventuras. Prisión y maravilla constituyen dos caras de una misma realidad. Pero ¿dónde está la realidad?, ¿cuál es el método que permite conocer lo real? Mirando su anillo, Lancelot puede distinguir un encantamiento de lo que no lo es[30]. La ingestión de brebajes, filtros, induce a confundir identidades: el rey Arturo no sabe distinguir entre la falsa Ginebra y la auténtica[31], del mismo modo que Lancelot se acuesta con la hija del rey Peles pensando que es la reina Ginebra[32]. De pronto el héroe se encuentra en un universo que es sólo objeto de encantamiento, pura irrealidad, y su misión consiste en deshacer el sortilegio[33]. En cambio, los sueños son tan reales como la misma realidad; en ocasiones, son premoniciones que la anuncian alegórica o literalmente, y en otros casos

no se concibe ninguna ruptura de nivel entre sueño y realidad, pues el plano onírico puede encontrar continuidad en el plano de la vigilia, como le sucede a Cahus en la sobrecogedora historia que de él se narra en el *Perlesvaus* o *El Alto Libro del Graal*, a quien en el sueño se le clava un cuchillo en el costado y despierta con el cuchillo clavado para morir inmediatamente después[34]. Es justamente en este *roman en prosa*, al parecer anterior al *Lancelot en prosa*, de hacia el año 1210, donde se da paso a una de las más agudas reflexiones acerca de la representación novelesca de la realidad. En este pasaje el mundo es sólo una semblanza cambiante:

> les samblanches des isles se muoient por les diverses aventures qui par le plaisir de Deu i avenoient, e si ne plot mie as chevaliers tant la queste des aventures se il nes trovasent diverses, car quant il avoient entré en une forest o en une isle o il avoient trové aucunne aventure, se il i revenoient autre foiz si troveroient il recés e chasteaus e aventures d'autre maniere, que la peine ne li travax ne lor anuiast, e por ce que Dex voloit que la Terre fust confermee de la Novele Loi (Rama IX, l. 6615-6622).

> las semblanzas de las ínsulas se transformaban por las distintas aventuras que allí sucedían por el placer de Dios. A los caballeros no les gustaba tanto la búsqueda de aventuras si no las encontraban diferentes, pues si habían entrado en un bosque o en una ínsula donde habían encontrado aventura y volvían otra vez, entonces encontraban fortalezas, castillos y aventuras de otras formas, de modo que no les pesaba el esfuerzo ni el sufrimiento, y porque Dios quería que la tierra se adecuara a la Nueva Ley (pág. 261).

El lector del corpus artúrico tiene la impresión de que las aventuras caballerescas se repiten una y otra vez con ligeras variantes, de que las mismas imágenes, muchas veces fantasmagóricas, persiguen a determinados caballeros marcando su carácter y su destino. Sobre todo, se tiene la impresión de una multiplicidad en ocasiones abusiva, de tal modo que se duda de su realidad, para tender en cambio a pensar que tal multiplicidad es sólo aparente, o como dice aquí el autor anónimo del *Perlesvaus*, que la mutabilidad de las semblanzas sólo se debe al placer que deben encontrar los caballeros en sus aventuras. Acerca de esta importante pasaje Charles Méla consideró que «la renovación que satisface al principio de placer, proporcionando el cambio, enmascara en verdad la imperiosa repetición querida por Dios como el dolor original

que sólo él hace su gozo. Pues Dios, como Perlesvaus se lo formula a sí mismo, “quiere que se trabaje por él del mismo modo que él sufrió trabajo por nosotros” (l. 6168). Lo infinito desborda de amor porque su crueldad no tiene fondo. El amor divino no tiene otra medida más que la sangre del crucificado»[35]. El dolor y el gozo conviven simultáneamente en la figura de un mismo caballero, del mismo modo que en un mismo bosque se desencadena en el camino por el que cabalga Gauvain una terrible tempestad y en la pradera vecina un caballero cabalga alegre bajo un sol radiante[36].

Castillos, fuentes, bosques, senderos, y todo lo que en ellos ocurre, su diversidad y multiplicidad tal y como se escenifica en el roman artúrico parecen dar cuenta de las semblanzas del mundo. Imágenes múltiples que sólo constituyen una ilusión, pues la realidad sólo se compone de opuestos y su reto consiste en que sean contemplados y vividos como una unidad[37].

VIII. Negaciones

«No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse.»

María Zambrano, *La confesión: género literario*

«La vida es siempre un fracaso.»

Marguerite Yourcenar, *Apostrophe*

Las acciones de los caballeros tienen en el roman artúrico un sentido, una dirección, que dibuja la figura. Las aventuras y las respuestas a ellas establecen el diálogo entre el caballero y el mundo como cosmos. La vida individual se perfila en relación con la de los otros dentro de una idea solidaria de la existencia. Pero en esta imaginación novelesca también tuvo cabida un nihilismo latente, escasamente desplegado, aunque con suficiente presencia como para que no pueda olvidarse. El acecho de la nada atenaza a algunos personajes del universo artúrico como una posibilidad real. Sus historias fugaces contrastan con las de los auténticos protagonistas, e instaladas en el conjunto de la obra funcionan como necesario contrapunto. Pero en cualquier caso introducen la duda y fascinan por el riesgo que supone romper con las certezas. Si la crisis por la que pasan los héroes de Chrétien ya supone un interrogante acerca del camino elegido que hace tambalear la primera parte de la vida, algunas historias quedan para siempre en un lugar de indeterminación que es pura negatividad. Son historias extrañas, que suscitan múltiples preguntas que no encuentran respuesta en el texto. Pero en su extrañeza son siempre fulgurantes y dejan huellas imborrables en los romans. Cuestionan el comportamiento caballeresco, pues sus personajes, ya sea por la situación mundana en la que se hallan o por su propia naturaleza, son inversiones caballerescas. Ellos no son los enemigos a los que hay que destruir, sino que forman parte del grupo de los elegidos, los de la Tabla Redonda, y en eso es donde justamente reside su carácter fascinante, pues en ellos toma cuerpo la diferencia. No es la diferencia que deriva de la elección de una

vía superior y desconocida como es el caso extremo de Perceval[1], sino que ésta procede ahora de la negación. El mismo rey Arturo no hace nada cuando le insultan, y renuncia a la comida si no se presenta una aventura en su corte. El Guigemar del *lai* de María de Francia no quiere amar. A Calogrenante no le sucede ninguna aventura, y cuando finalmente le ocurre una, fracasa. El Caballero Cobarde y Dinadán, a pesar de ser caballeros, no quieren combatir. Me referiré a las historias de estos tres últimos personajes, Calogrenante, el Caballero Cobarde y Dinadán, como aquellas en las que las acciones se diluyen para borrar toda figura, para producir una desfiguración que niega el sentido de la vida y del mundo.

El relato de Calogrenante abre *El Caballero del León* de Chrétien de Troyes[2], que comienza como el *Erec* o *El Caballero de la Carreta*, en la corte del rey Arturo durante la fiesta de Pentecostés. La celebración de la festividad acontece justamente en este relato en el que tiene lugar la rememoración del mito cosmogónico, que en este caso adquiere la forma de «aventura de la fuente»[3]. Pero, además, se trata de un relato que no es indiferente al que lo cuenta, pues el narrador es su protagonista. Es una historia autobiográfica cuya esencia es inmediatamente advertida: no es la historia de su honor sino de su vergüenza (*non de s'annor, mes de sa honte*, v. 60). La adversativa *(mes)*, que invade todo el roman, indicando siempre los bruscos giros, los cambios abruptos[4], prepara ya al auditorio acerca de lo que va a oír. En efecto, el relato de Calogrenante es la historia de un fracaso. El carácter ideal que invade la escritura novelesca cuyo objetivo es construir una imagen modélica de la caballería, se derrumba repentinamente[5]. La capacidad de Chrétien para sorprender a su auditorio encuentra aquí una de sus expresiones más elevadas. La sorpresa está preparada con minuciosidad, pues el relato de Calogrenante ya se ubica en un ambiente raro, provocado por un repentino gesto del rey totalmente desacostumbrado e inexplicable para los caballeros de la corte. El rey los abandona en medio de la festividad y se retira a dormir con la reina:

Mes cel jor mout se merveillierent	Pero aquel día se sorprendieron mucho
Del roi qui d'antr'aus se leva,	de que el rey abandonara su compañía,

Si ot de tex cui mout greva	hubo incluso algunos que se molestaron
Et qui mout grant parole an firent,	por ello y mucho lo comentaron retirarse a la cámara
Por ce que onques mes nel virent	porque nunca le habían visto
A si grant feste an chanbre antrer	en día de fiesta tan importante
Por dormir ne por reposer.	a descansar y a dormir;
Mes cel jor ensi li avint	pero aquel día así sucedió
Que la reïne le detint,	porque la reina le retuvo
Si demora tant delez li	y se quedó tanto tiempo a su lado
Qu'il s'oblia et endormi	que se olvidó de todo y se durmió
(vv. 42-52).	(pág. 34).

La actitud del rey recuerda levemente a la de un Erec retirado en la cámara con su esposa y olvidado de la caballería, y, por tanto, alude a uno de los peores vicios corteses, la *recreantise*, es decir, el cansancio y el hastío del mundo caballeresco. La pereza y el ocio del rey Arturo no son nuevos en el género novelesco, donde en muchas ocasiones aparece como rey *fainéant*, rasgo que tiñe de negatividad la imagen monárquica[6]. En *El Caballero del León* el gesto del rey se corresponde con el relato que se va a oír en la sala y, de algún modo, lo prepara. El relato será oído en ausencia del rey, aunque será la súbita reaparición de la reina en la sala lo que determine que, en efecto, tenga lugar, pues si bien al principio lo interrumpe, sólo se reanuda porque así lo quiere la reina. Una querella, motivada por una cuestión de etiqueta y provocada como siempre por la venenosa lengua del senescal Keu, retrasa la audición del relato, introduciendo la posibilidad de que se imponga el silencio y la historia quede enterrada para siempre, al tiempo que permite que sea la reina la que inste a la narración, gesto en el que resuena el de la Dido de Virgilio en el *Roman d'Eneas*, pidiéndole a Eneas el relato de la destrucción de Troya[7]. A la función estructural de la querella, que ya ha sido suficientemente destacada[8], hay que añadir su carácter preparatorio de la historia del fracaso al introducir un juego de sutilezas que no deben pasar desapercibidas. Merece la pena considerar este preámbulo narrativo a lo que es un relato insólito y sorprendente, pues en ella se contienen muchas claves para su comprensión.

A l'uis de la chanbre defors	Al otro lado de la puerta de la cámara, fuera del aposento,
Fu Didonez et Sagremors	estaban Dodinel, Sagremor,
Et Kex et messire Gauvains,	Keu y mi señor Gauvain;
Et si i fu messire Yvains,	y también estaba allí mi señor Yvain
Et avoec ax Qualogrenanz,	y con él Calogrenante,
Uns chevaliers mout avenanz,	un caballero muy amable
Qui lor a comancié un conte,	que les había empezado a explicar un relato
Non de s'annor, mes de sa honte.	no acerca de su honor, sino de su vergüenza.
Que que il son conte contoit,	Mientras contaba su historia
Et la reïne l'escoutoit,	la reina le oyó
Si s'est delez le roi levee	y se levantó del lado del rey
Et vient sor ax tot a celee,	para acercarse rápidamente,
Qu'ainz que nus la poïst veoir,	y antes de que nadie la viera
Se fu lessiee entr'ax cheoir,	se incorporó a ellos.
Fors que Calogrenanz sanz plus	Solamente Calogrenante
Sailli an piez contre li sus.	se puso en pie ante ella.
Et Kex, qui mout fu ranponeus,	Keu, que era muy burlón,
Fel et poignanz et venimeus,	traidor, sarcástico y provocador,
Li dist: «Par Deu, Qualogrenant,	le dijo: –¡Por Dios!, Calogrenante,
Mout vos voi or preu et saillant,	muy valiente y decidido os veo ahora
Et certes mout m'es bel quant vos	y me complace ciertamente
Estes li plus cortois de nos;	que seáis el más cortés de entre nosotros,
Et bien sai que vos le cuidiez,	y sé que estáis convencido de ello
Tant estes vos de san vuidiez.	porque no tenéis nada en el cerebro.
S'est droiz que ma dame le cuit	Es justo que mi señora piense
Que vos avez plus que nos tuit	que sois el más cortés
De corteisie et de proesce.	y noble de todos
Ja le leissames por peresce,	y que quizá no nos pusimos
Espoir, que nos ne nos levames	en pie por pereza
Ou por ce que nos ne deignames.	porque no nos dignamos a hacerlo.
Mes par Deu, sire, nel feïsmes,	Pero, ¡a fe mía!, señor, si no lo hicimos
Mes por ce que nos ne veïsmes	es porque no vimos a mi señora
Ma dame, ainz fustes vos levez	antes de que vos os levantarais.
«Certes, Kex, ja fussiez crevez,	–Ciertamente, Keu –dijo la reina–,
Fet la reïne, au mien cuidier,	creo que reventaríais
Se ne vos poïssiez vuidier	si no os pudierais vaciar
Del venin don vos estes plains.	del veneno del que estáis lleno.
Enuieus estes, et vilains,	Sois molesto y vil

De tancier a voz conpaignons.	peleándoos siempre con vuestros compañeros.
«Dame, se nos n'i gaeignons,	–Señora –dijo Keu–,
Fet Kex, an vostre conpaignie,	si nosotros ganamos con vuestra compañía,
Gardez que nos n'i perdiens	cuidad que no perdamos con ella.
Je ne cuit avoir chose dite	No creo haber dicho cosa alguna
Que me doie estre a mal escrite,	que pueda serme imputada como mala,
Et, s'il vos plest, teisons nos	y os ruego que os calléis.
Il n'est corteisie ne san	No es ni cortés ni sensato
De plet d'oiseuse maintenir.	mantener esta disputa inútil;
Cist plez ne doit avant venir.	esta discusión no debe seguir adelante
Que nus nel doit an pris monter.	porque a nadie le importa.
Mes feites nos avant conter	Haced, pues, que nos cuente
Ce qu'il avoit encomancié,	lo que ya había empezado,
Car ci ne doit avoir tancié.»	que aquí no debe haber peleas.
A ceste parole s'espont	Entonces tomó la palabra
Qualogrenanz, et si respont:	Calogrenante y respondió:
«Dame, fet il, de la tançon	–Señora, no estoy molesto
Ne sui mie en grant sospeçon;	por la disputa,
Petit m'an est, et mout po pris.	pues para mí no tiene importancia ni valor.
Se Kex a envers moi mespris,	Si Keu me ha demostrado desprecio
Je n'i avrai ja nul domage:	no me daña en absoluto;
A mialz vaillant et a plus sage,	a más valientes y a más sensatos que yo,
Messire Kex, que je ne sui,	mi señor Keu,
Avez vos dit honte et enui,	habéis insultado a menudo,
Car bien an estes costumiers.	pues tal es vuestra costumbre.
Toz jors doit puïr li fumiers,	La basura siempre huele mal,
Et toons poindre, et maloz bruire,	el tábano pica, el abejorro zumba
Et felons enuier et nuire.	y el malvado molesta y mortifica.
Mes je ne conterai hui mes,	Pero si mi señora no me apremia
Sa ma dame m'an leisse an pes,	no seguiré hoy contando nada
Et je li pri qu'ele s'an teise,	y le ruego, por piedad, que se calle
Que la chose qui me despleise	y que su merced no me ordene
Ne me comant, soe merci.»	algo que me desplazca.
«Dame, trestuit cil qui sont ci,	–Señora –dijo Keu–, todos los que
Fet Kex, boen gré vos en savront	están aquí os lo agradecerán
Et volantiers l'escoteront;	y le escucharán muy a gusto;
Ne n'en faites ja rien por moi,	no lo hagáis por mí,
Mes, foi que vos devez le roi,	sino por la fe que le debéis al rey,
Le vostre seignor et le mien,	vuestro señor y mío,

Comandez li, si feroiz bien.»	y ordenádselo y haréis bien.
«Qualogrenant, dist la reïne,	–Calogrenante –dijo la reina–,
Ne vos chaille de l'ataïne	no os importe la cólera
Mon seignor Keu le seneschal!	de mi señor el senescal Keu;
Costumiers est de dire mal,	está acostumbrado a la maledicencia
Si qu'an ne l'en puet chastier.	y no es posible corregirle por ello.
Comander vos vuel et prïer	Os ruego y ordeno
Que ja n'en aiez au cuer ire,	que no permitáis que el enojo invada vuestro corazón
Ne por lui ne lessiez a dire	y que por él dejéis de decir
Chose qui nos pleïse a oïr,	las cosas que nos gusta oír;
Se de m'amor volez joïr,	si queréis gozar de mi afecto
Mes comanciez tot de rechief	volved a empezar
(vv. 53-141).	(pág. 35).

¿Cuál es la novedad de este pasaje, y, sobre todo, en qué medida y en qué forma preludia la historia que sigue? La novedad se inserta en un comienzo ya tradicional. Como siempre la corte de Arturo aparece conformada a partir de la cita de unos cuantos caballeros, en este caso, Dodinel y Sagremor (v. 54), seguidos de los otros dos que aparecen siempre y de un modo fijo junto al rey y la reina: el senescal Keu y el sobrino del rey, Gauvain (v. 55), el par de opuestos, pues el primero se caracteriza por su jactancia y descortesía y el segundo por su comportamiento ejemplarmente cortés. Sigue la mención de Yvain (v. 56), el que habrá de ser el auténtico protagonista del roman, para concluir la breve lista con Calogrenante (v. 57), el narrador del relato, personaje bastante desconocido y poco citado en el género artúrico. Roger S. Loomis descompuso el nombre de *Qualogrenanz* en *Cai lo grenant* (Cai «el que gruñe»), lo cual le permitió suponer una relación arquetípica legendaria entre este personaje y el propio Keu[9]. Ciertamente en el pasaje Calogrenante es contrastado con Keu a través de la querella, y como notó Philippe Walter uno se caracteriza por una elocuencia que contiene los valores estéticos y esenciales sobre los que se construye el mundo artúrico, «un mundo hecho para desembocar en un hermoso relato, ese *qui nos pleise a oïr* (v. 139) como le dice la reina, y otro por ser todo lo contrario: el de la lengua venenosa (v. 70), el maldiciente (v. 134)[10]. Entre ambos, que casi forman un par de dobles o mejor de gemelos, se yergue la reina, súbitamente aparecida. Ella es el

motivo de la querella y es por ella por quien se continúa el relato. ¿Y cuál es el contenido de la querella entre Keu y Calogrenante? ¿En qué medida enriquece la comprensión de una historia que «no es de honor sino de vergüenza»? El hecho de que Keu sea un maldiciente y un descortés no significa que no diga la verdad. Quizás Calogrenante se levantó al llegar la reina porque es cierto que piensa que es más cortés que los demás, porque quiere destacarse por encima de ellos; en definitiva, por un oscuro sentimiento de superioridad[11]. Quizás ese sentimiento fue el que le condujo al fracaso estrepitoso. Pero aquí nada se afirma, sólo se sugiere, para envolver toda la acción en una bruma de ambigüedad. Con todo hay que plantear abiertamente las preguntas que el texto deja voluntariamente en suspenso, porque de otro modo no es posible restaurar el sentido. A pesar de que Calogrenante afirme que nada le importa el desprecio de Keu (v. 110 y ss.), lo cierto es que se siente mortalmente herido, hasta el punto de negarse a continuar el relato (*mes je ne conterai hui mes*, v. 119). Sólo la orden de la dama, tal y como requiere el amor cortés, es condición irrefutable para su continuación. Pero ¿acaso es Calogrenante el amante de la reina? ¿Es sólo por el placer estético de oír un relato por lo que la reina abandona al rey? ¿Es sólo por cortesía por lo que Calogre - nan te se levanta al ver aparecer a la reina? ¿Y por qué es sólo él quien ve a la reina? La maledicencia de Keu, ¿no tiene su origen en la envida y los celos? Y es entonces, a instancias de la reina, cuando el auditorio, el de Chrétien y el de ahora, asiste por vez primera al principio de un relato sólo oído por la corte de Arturo. Calogrenante vuelve a comenzar su relato por segunda vez, aunque posiblemente sólo es ahora cuando advierte a su público cuál debe ser su disposición durante la narración, según una clara relación especular entre el personaje de ficción y su relato, y el autor del roman y su roman[12]. Las admoniciones de Calogrenante/ Chrétien son interesantísimas e insisten en que la audición del relato/roman no debe suscitar únicamente placer estético sino que reclama comprensión. Después de lamentar la orden de la dama, Calogrenante se dirige a su público para decirle:

Des qu'il vos plest, or escotez!	Ya que os place, ¡escuchad!
Cuers et oroilles m'aportez,	Tened prestos el corazón y los oídos,

Car parole est tote perdue	pues las palabras que no escucha
S'ele n'est de cuer entandue.	el corazón se olvidan.
De cez i a qui la chose öent	Hay algunos que oyen cosas
Qu'il n'entandent, et si la löent;	que no entienden y, sin embargo, las alaban;
Et cil n'en ont ne mes l'oïe,	éstos sólo han dispuesto los oídos
Des que li cuers n'i entant mie.	pero el corazón no ha entendido nada.
As oroilles vient la parole,	Las palabras llegan a los oídos
Ausi come li vanz qui vole,	como el viento que sopla
Mes n'i areste ne demore,	sin detenerse ni pararse,
Einz s'an part en mout petit d'ore,	sino que se aleja en breve momento
Se li cuers n'est si esveilliez	y el corazón debe estar en vigilia
Qu'au prendre soit apareilliez;	y a punto para recibirlas
Car, s'il le puet an son oïr	para, cuando llegan,
Prendre, et anclorre, et retenir,	cogerlas, encerrarlas y retenerlas si puede.
Les oroilles sont voie et doiz	Los oídos son los caminos y los canales
Par ou s'an vient au cuer la voiz;	por donde llega la voz hasta el corazón,
Et li cuers prant dedanz le vantre	y el corazón toma en su interior
La voiz, qui par l'oroille i antre.	la voz que le ha entrado por el oído.
Et qui or me voldra entandre,	El que me quiera entender
Cuer et oroilles me doit randre,	me debe entregar el corazón y los oídos,
Car ne vuel pas parler de songe,	pues no voy a hablar de sueños,
Ne de fable, ne de mançonge	ni de fábulas ni de mentiras
vv. 149-172).	(págs. 35-36).

A partir de la tan querida por Chrétien contraposición agustiniana de oídos o boca/corazón, como órgano externo que alude a lo superficial, frente a órgano interno que implica lo profundo, se orienta aquí la recepción deseada para el relato dentro de una experiencia que admite el goce siempre que esté combinado con la inteligibilidad y, por tanto, el juicio. El narrador reclama la verdad de lo narrado, pues aunque nos vaya a sumergir en el mundo céltico de la maravilla, ello no implica la mentira, ni la fábula, ni el sueño: en una clara distinción entre verdad literal y verdad simbólica, que hizo posible la aparición de la ficción en la segunda mitad del siglo XII[13]. El cuento, pues, merece ser escuchado,

ya que narra una verdad que exige comprensión. Según otra tradición manuscrita[14], Calogrenante concluye su admonición con otros dos versos:

Don maint autre vos ont servi	pues otros ya os las han servido,
Ainz vos dirai ce que je vi.	sino que os diré lo que vi
	(pág. 36).

La identificación entre fábula/mentira y materia de Bretaña, ya advertida por Wace[15], es retomada aquí, para fijar la diferencia entre aquellos relatos celtas y el relato de Calogrenante, que se hace derivar de que en este caso la historia es fruto de la experiencia personal: *ainz vos dirai ce que je vi*. Y aquí reside la novedad absoluta del pasaje: en la primera persona que narra aquello de cuya verdad no se puede dudar porque él mismo es testigo. El cuento bretón se ha convertido en relato autobiográfico. Todo está a punto para que Calogrenante comience su cuento. Estos 170 versos iniciales son la antesala de la historia que «no es de honor, sino de vergüenza». Comienza el relato del suceso ignominioso:

«Il m'avint plus a de set anz	«Me ocurrió hace más de siete años
Que je, seus come païsanz,	cuando yo, solo como alma en pena[16],
Aloie querant aventures,	iba buscando aventuras,
Armez de totes armeüres	armado con todo el arnés
Si come chevaliers doit estre;	como corresponde a un caballero,
Et tornai mon chemin a destre	y encontré un camino a la derecha
Parmi une forest espesse.	a través de un espeso bosque.
Mout i ot voie felenesse,	El camino era muy malo,
De ronces et d'espines plainne;	lleno de arbustos y de espinas,
A quelqu'ennui, a quelque painne,	y con dificultad y trabajo
Ting cele voie et ce santier.	pude seguir el sendero.
A bien pres tot le jor antier	Así fui cabalgando
M'en alai chevalchant issi,	durante todo un día
Tant que de la forest issi,	hasta que salí del bosque;
Et ce fu an Broceliande...»	y esto pasaba en Broceliandia...»
(vv. 173-187).	(pág. 36).

Este magnífico comienzo anuncia también un magnífico relato que ha sido objeto de excelentes interpretaciones como las de Erich Auerbach o Erich Köhler[17]. No es, por tanto, necesario argumentar el simbolismo del número siete como alusión a una etapa completa, la que ha tenido que transcurrir para que Calogrenante relatara su aventura, ni la rápida pero eficaz construcción de la imagen caballeresca a base de sólo tres elementos (búsqueda-aventura-armas), ni el valor ético del camino de la derecha, ni tampoco cómo el solo nombre de Broceliandia tenía que desencadenar la rápida asociación de prodigios y maravillas entre el público de la época. Interesa ahora sólo mostrar la negatividad de la aventura de Calogrenante, sobre la que se insiste unos versos más adelante. Después de salir del bosque, el caballero ve a lo lejos una fortaleza y hacia allí se dirige. En el puente le aguarda el señor de la fortaleza con un azor mudado en su mano. El señor le ofrece cortésmente albergue y Calogrenante acepta. Una vez dentro del castillo conoce a la hija del valvasor, que era de una gran belleza. Después de la cena se van a acostar, y él promete a su huésped que volverá por su castillo. Al día siguiente se despide y no muy lejos de allí se encuentra con unos toros salvajes que luchaban entre sí, mientras un espantoso villano los contemplaba. Después de una minuciosa descripción del aspecto físico del villano en la que destaca la feal dad, tiene lugar la conversación entre ambos, en la que Calogrenante pronuncia unos versos dominados por la negación:

Calogrenante vencido junto a la fuente.
Adaptación de Pierre Sala de Lyon del *Yvain* de Chrétien de Troyes. París, Bibliothèque Nationale. Ms. Fr. 1638, fol. 13v, s. XVI

Je sui, ce voiz, uns chevaliers	Yo soy, ya lo ves, un caballero
Qui quier ce que trover ne puis;	que busca lo que no puede encontrar,
Assez ai quis, et rien ne truis	mucho he buscado y nada he encontrado
(vv. 356-358).	(pág. 39).

La desolación de Calogrenante se percibe aquí con claridad, atenazado por una nada contra la que no puede luchar. La búsqueda no se encuentra recompensada por el encuentro y el caballero se sitúa ante la ausencia de la aventura. La sutil ironía de Chrétien se deja sentir en este pasaje, al ser el villano quien paradójicamente tiene la llave de la aventura: la aventura de la fuente. Si la aventura es lo que corresponde

al caballero, aquí el caballero se encuentra sin ella, y en cambio la conoce, el que no sabe lo que es. Y así el villano encamina a Calogrenante al lugar de la aventura, que será asimismo el lugar de su fracaso. El lugar de la aventura está compuesto por una fuente, un árbol del que cuelga un bacín de hierro sujeto por una cadena que llega hasta la fuente, una grada y una capilla. El caballero debe realizar allí una acción que consiste en coger agua con el bacín y derramarla sobre la grada, lo que desencadenará una terrible y devastadora tempestad. Después de soportar la tempestad, Calogrenante asiste a una recuperación de toda la naturaleza, los árboles reverdecen, los pájaros vuelven a cantar; y también a la súbita y estruendosa aparición de un caballero terriblemente airado que le desafía a un combate. El caballero era gigantesco, de modo que la lucha es desigual y su desenlace, nefasto para Calogrenante:

Et li chevaliers me feri	El caballero me golpeó
Si durement que del cheval	tan fuerte que me derribó
Parmi la crope, contreval,	de la grupa del caballo
Me mist a la terre tot plat;	dejándome tendido en tierra,
Si me leissa honteus et mat,	avergonzado y humillado.
C'onques puis ne me regarda.	Y sin mirarme siquiera
Mon cheval prist et moi leissa;	cogió mi caballo, a mí me dejó
Si se mist arriere a la voie.	y él emprendió el regreso.
Et je, qui mon roi ne savoie,	Yo me quedé desasosegado
Remés angoisseus et pansis.	y pensativo y sin saber adónde ir.
Delez la fontainne m'asis	Me senté un momento al lado de la fuente
Un petit, si me reposai;	para descansar;
Le chevalier siudre n'osai	no me atrevía a seguir al caballero,
Que folie feire dotasse.	creía que hacerlo sería una necedad
	y aunque hubiera osado seguirlo
Et, se je bien siudre l'osasse,	no sé qué se hizo de él.
Ne sai ge que il se devint.	Por fin se me ocurrió
En la fin, volantez me vint	que cumpliría la promesa que le hice
Qu'a mon oste covant tanroie	a mi huésped
Et que a lui m'an revanroie.	y que volvería con él.
Ensi me plot, ensi le fis,	Me gustó la idea y así lo hice,
Mes jus totes mes armes mis	pero me quité todas mis armas
Por plus aler legieremant,	para ir más ligeramente,
Si m'an reving honteusement	y volví allí lleno de vergüenza

(vv. 536-558).	(págs. 41-42).

La aventura no le ha servido para probar su «proeza y su valor» tal como él esperaba, sino para encontrar la vergüenza. La justificación práctica para desproveerse de las armas no anula el simbolismo de su gesto. Con las armas comenzó su errancia, convertidas en el texto en el signo de su caballería (*armeüres* rima con *aventures* en el octosílabo pareado, vv. 175-176), y su aventura termina con el abandono de las armas como signo de su fracaso. El retorno pasa por la fortaleza del valvasor que le había albergado la noche anterior, pero allí todos le tratan con grandes honores, considerando que nadie había salido vivo de la aventura de la fuente. Calogrenante concluye:

Ensi alai, ensi reving;	Así fui y así volví;
Au revenir por fol me ting.	en la vuelta me consideré a mí mismo un necio.
Si vos ai conté como fos	Os he contado como un necio
Ce c'onques mes conter ne vos	lo que nunca me atreví a contar[18].
(vv. 575-578).	

El retorno y el relato están unidos por una misma característica: la de la *folie*, es decir, la necedad y la desmesura, la ausencia de prudencia. En el retorno, debido a la vergüenza, pues, en efecto, la muerte en el combate se la habría ahorrado, lo cual no es compartido por su huésped, quien considera que mérito suficiente es seguir con vida después de la aventura de la fuente. Pero para Calogrenante su retorno es su fracaso, pues supone soportar la vergüenza, y en ello reside la locura. Distinta es la locura que le lleva al relato, pues implica reconocer delante de todos la vergüenza. El relato de Calogrenante tiene un efecto inmediato en la corte, pues a sus últimas palabras le sigue la exclamación de su primo Yvain, que jura vengar la vergüenza. La querella vuelve a aparecer para cerrar el episodio. De nuevo Keu vuelve a soltar su lengua en contra ahora de Yvain, al dudar de la realización de su juramento. Se vuelve a formar el trío de la querella, pues la reina no puede dejar de reprochar nuevamente a Keu su lengua viperina. Pero en esta ocasión Yvain sustituye a Calogrenante, como también habrá de

sustituirlo en el roman, que de ahora en adelante no volverá a hablar del caballero fracasado sino de Yvain, el vencedor en la aventura de la fuente, con una victoria que resalta justamente por contraste con el fracaso de Calogrenante. El episodio concluye con la reaparición del rey, que se entera de la aventura por la reina. También el rey jura acudir al lugar de la fuente antes de quince días. El relato de Calogrenante ha servido pues para disipar el ocio de la corte e incitarla a la acción. Pero Calogrenante no es sólo un contraste negativo de Yvain, sino que también preludia la crisis de Yvain, pues el héroe también caerá en la vergüenza cuando la doncella de la dama de la fuente le reproche ante toda la corte su olvido de retornar al lugar de la fuente en el plazo fijado. En realidad, las crisis de los caballeros de Chrétien siempre indican el fracaso ante la vida, por lo que tendrán que ser superadas. ¿Acaso es posible imaginar un fracaso más estrepitoso que el de Perceval en el Castillo del Grial, que no supo preguntar? ¿Y el de Erec, que no sabe conjugar el amor a su esposa y la vida caballeresca? ¿Y no es fracaso el de Lancelot cuando llega a Gorre y la reina desaparece sin dirigirle la palabra? Si en Calogrenante el fracaso resulta aplastante se debe a que el relato le niega la posibilidad de restaurarlo y superarlo. La única historia que conocemos de Calogrenante es la historia de un fracaso. Quizás porque se pensó en la necesidad de abrir la posibilidad del fracaso como forma de existencia. Volvamos a preguntarnos por los enigmas de esta extraña historia, entre los que a mi modo de ver destaca uno por encima de todos: ¿por qué Calogrenante cuenta la historia de su vergüenza ante toda la corte? Aunque el modelo del episodio lo ofreciera Virgilio, siendo posible establecer el paralelismo entre Dido y la reina Ginebra, Eneas y Calogrenante, predominan las diferencias. En primer lugar, el relato no surge a petición de la reina, sino sólo su continuación, pues Calogrenante ya lo había iniciado por voluntad propia. En segundo lugar, Eneas no narra la historia de su fracaso, sino la destrucción de Troya. La distancia objetiva que impone la épica se encuentra sustituida por la incipiente subjetividad del roman, y en ese relato en primera persona en el que se descubre la humillación, emerge una forma literaria que podemos definir como confesión. A este género literario dedicó María Zambrano páginas extraordinarias, que desvelan el impulso que conduce a semejante desnudamiento, simbolizado en el

texto mediante el despojo de las armas. «¿Qué es una confesión y qué nos muestra? Ante todo, como género literario, percibimos en él las diferencias que le distinguen de la Poesía y de la Novela y aun de la Historia, que son los géneros que le andan más cerca. La novela es el más próximo; como ella, es un relato. Pero la diferencia es doble, en orden al sujeto y en orden al tiempo. Y en consecuencia o más bien previamente, hay otra diferencia fundamental, entre lo que pretende el novelista y lo que pretende el que hace una confesión. Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de la vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse. Y en el origen común y más hondo de los géneros literarios está la necesidad que la vida tiene de expresarse o la que el hombre tiene de dibujar seres diferentes de sí o la de apresar criaturas huidizas.»[19] Y mediante esta diferenciación de géneros literarios tan poco filológica y tan radical y profunda contrastamos la confesión de Calogrenante y la novela de Chrétien para identificarlas ambas «como expresiones de vida» originadas en «la necesidad que la vida tiene de expresarse». Calogrenante e Yvain, criaturas huidizas las dos, apresadas para mostrar la posibilidad negativa de la vida como fracaso, frente al dibujo de un destino. ¿Encontró Calogrenante su destino? No lo sabemos. Lo único cierto es que la aventura de la fuente no le estaba destinada. Como Gauvain en *La Queste del saint Graal*, que se empeña en una búsqueda celestial que no le compete en tanto que caballero terrenal y mundano[20], así Calogrenante se encamina por senderos que no le corresponden. Algo en su interior le mueve a hablar. La confesión es difícil y al menor obstáculo se permite dejarlo. Pero sabe contar tan bien, que su público le impide guardar silencio. Y así sale el relato, su confesión, quizás la única forma posible de redimir su vergüenza y su fracaso[21].

Si a Calogrenante es el mundo quien le niega un destino caballeresco elevado, el Caballero Cobarde, en cambio, es él mismo quien se niega un destino. De la historia del Caballero Cobarde se conocen diferentes versiones en distintas obras, de modo que muy posiblemente remontara originalmente a un relato arcaico transmitido a través de la oralidad. En *Perlesvaus* o *El Alto Libro del Graal*[22] el personaje cobra especial

relevancia y aparece en cuatro ocasiones. En la primera de ellas, Gauvain encuentra en el bosque a un caballero extrañamente armado:

> car il chevauchoit ce devant derriere, e avoit les resnes de son frain tres parmi son piz, e portoit le pié de son escu desus e le chief desoz, e son claive de devant derriere, e son hauberc e ses chauces de fer trossees a son col (Rama IV, l. 1354-1357).

> cabalgaba de espaldas, con las riendas del freno en el pecho, el pie del escudo hacia arriba y la cabeza hacia abajo, la lanza al revés, y la loriga y las calzas de hierro le colgaban del cuello (págs. 83-84).

Este caballero se llama a sí mismo Caballero Cobarde y ruega a Gauvain que no le cause ningún mal. Ante la llegada de otro caballero con el que Gauvain tendrá que combatir, el Cobarde le advierte:

> –Messires Gavains, fet li Coars Chevaliers, ne vos combates pas seur ma fiance, car vos n'avriez ne secors ne aide de moi (Rama IV, l. 1383-1385).

> –Mi señor Gauvain –dice el Caballero Cobarde–, no confiéis en mí para el combate, pues no os prestaré socorro ni ayuda (pág. 85).

Gauvain no se inmiscuye en su decisión de permanecer fuera del combate. Más adelante vuelve a encontrarse con él (VIII, 4234-4247, págs. 184-185), aunque en esta ocasión el encuentro es muy fugaz, el Caballero Cobarde va armado normalmente y su cobardía se muestra en que va huyendo a toda velocidad de un feroz caballero. En cambio, Perlesvaus tendrá con él una actitud muy diferente a la de Gauvain. No soporta su cobardía y no le deja más alternativa que la de empuñar la lanza y combatir (IX, 5540-5600, págs. 227-229). Al ver brotar la sangre de su cuerpo por los golpes de su enemigo, el Caballero Cobarde despierta por vez primera al combate. Y después de su primer combate y su primera victoria, el Caballero Cobarde cambiará el nombre: Perlesvaus lo bautiza como Caballero Valiente. La ingenuidad del caballero se muestra en las palabras por las que reconoce que de haber sabido que se obtiene tan fácilmente el valor, lo habría adquirido mucho antes:

Je ne quidoie mie que l'en devenist si tost hardi, car je le fusse devenuz grant piece a, si i eüsse et prou et enor; car maint chevalier m'en ont tenu en vilté et ledoié, qui m'eüssent enoré et chier tenu (Rama IX, l. 5605-5608).

No sabía que tan pronto se obtiene el valor, pues lo habría tenido hace mucho tiempo y habría conseguido fama y honor, y muchos caballeros que me han considerado vil y me han maltratado me habrían honrado y estimado (pág. 229).

En la siguiente y última aparición del Caballero Cobarde/Valiente en este libro (XI, 8744-8785, págs. 332-3) se asiste a su agonía y muerte. Está combatiendo con Aristor, gran enemigo de Perlesvaus, y tiene todo el cuerpo ensangrentado y lleno de heridas. Con la llegada de Perlesvaus se retira del combate, para que éste termine lo que él ha comenzado. Después de cortarle la cabeza a Aristor, Perlesvaus se acerca al Valiente, que sabe que la muerte está cercana, se lo lleva a una ermita y allí muere. En el mismo roman se ofrece una interpretación alegórica del personaje. Cuando Gauvain llega al Castillo de la Pregunta e inquiere acerca del significado del Caballero «que cabalgaba de espaldas con las armas del revés», el sacerdote lo interpreta como signo de la Vieja Ley que fue enderezada «cuando Nuestro Señor fue crucificado» (Rama VI, pág. 115). Una imagen muy semejante con idéntico simbolismo mostraba una miniatura del *Hortus deliciarum* de un manuscrito del siglo XII en la que la Sinagoga aparecía con los ojos vendados y sentada de espaldas sobre una mula, tal y como hizo notar Helen Muchnic[23]. Muy probablemente, tal y como señalaron W. Nitze y E. Brugger, estos significados alegóricos fueron impostados posteriormente a la leyenda arcaica y original, y derivaron de la lógica de la ficción novelesca[24]. Lo realmente importante consiste en que la imagen del caballero es una imagen invertida. En la inversión se destaca la negación, que en este caso es una negativa al combate. En la historia del Caballero lo que resulta decisivo es su transformación, es decir, su paso de Cobarde a Valiente. En otra versión de la historia que se encuentra en la *Continuación de Manessier*, el Caballero Cobarde es llamado Bello Cobarde (como también ocurre en otras versiones), y se insiste de modo particular en su belleza, rasgo que también se encuentra en el *Perlesvaus*, aunque no de un modo tan ostentoso (pág. 227). Lo

cierto es que al Caballero Cobarde le horrorizan las heridas y la desfiguración del rostro, pues a Gauvain le dice:

Je n'oi onques ne plaie ne bleceüre, se aucuns rains de la forest ne me feri, e ge voi vostre viaire tot despecié et navré en pluseurs lex (Rama IV, l. 1401-1403).

Jamás he tenido heridas a no ser por alguna rama del bosque, y en cambio veo vuestro rostro destrozado y herido en muchos lugares (pág. 85).

Jessie Weston entendió la belleza del Caballero como una cualidad en clara simbiosis con la cobardía, y la fealdad con el valor, de modo que la adquisición del valor implicaba necesariamente la pérdida de la belleza, a lo que aludiría el nombre de Feo Valiente *(Laiz Hardí)* tal y como es nombrado en algunos romans artúricos[25]. Esta transformación de un contrario a otro recuerda el motivo de la «dama fea», cuya fealdad se transforma en hermosura[26]. Diferente interpretación ofreció E. Brugger en su amplísima reconstrucción arqueológica de la historia del Bello Cobarde, al concebir que el nombre sólo puede entenderse en realidad como una *contradictio in adiecto* según la necesaria unión de ética y estética propia del mundo medieval. Una casta guerrera como la de la cultura caballeresca medieval no podía concebir las heridas como un signo de fealdad, sino sólo como signo de valor. La hipótesis de que el *Biaus Mauvais o Coarz* se transforma en *Laiz Hardí* carecería de sentido, pues sólo supondría la sustitución de una contradicción por otra[27]. La transformación es un enderezamiento, una rectificación, de algo que no funciona, y en su reconstrucción de la historia, a partir de la confrontación de cinco versiones, la razón se encuentra en la infancia del héroe y en una educación equivocada. El Bello Cobarde es un caballero noble cuyo valor sólo tiene que ser despertado por alguien, pues únicamente permanece oculto y desconocido para él[28]. Ante la pregunta de la función de una historia como ésta, W. Nitze destacó su didactismo y E. Brugger hizo notar la introducción de un nuevo punto

de vista diferente del caballeresco[29]. Aunque parece cierto que la integración real y consciente de otra perspectiva en cuanto a la valoración del combate y del amor no tendrá lugar hasta el *Tristán en prosa* con el personaje de Dinadán. La historia del Caballero Cobarde, tal y como la encontramos en el *Perlesvaus* y al margen de cualquier tentativa de reconstrucciones de supuestos originales, es una historia que atenta contra el sentido de la vida. La huida, la no acción, el no combate, que es a lo que alude el amplio contenido semántico del término *coarz*, no es más que una respuesta a una conciencia íntima de imposibilidad e inutilidad. Quebrantada esa conciencia por el contacto con otro caballero y su poder de seducción, la vida del personaje no conoce otro destino más que la muerte.

Una combinación de Calogrenante y del Caballero Cobarde se encuentra en el famoso Dinadán del *Tristán en prosa*, que tanta fascinación ha causado en la crítica filológica. Quizás sean las palabras que el caballero Dinadán dirige a Agravain[30], las que mayor carga de negatividad contengan en todo el roman artúrico:

Je suis un chevalier errant qui chascun jor voiz a aventures querant et le sens du monde; mes point n'en puis trouver.

Yo soy un caballero errante que siempre va buscando aventuras y el sentido del mundo, pero no lo puedo encontrar.

En estas palabras resuenan, como ya pusiera de relieve Erich Köhler, las de Calogrenante[31], dentro de ese proceso de reescritura que caracteriza el *Tristán en prosa*[32]; aunque si en Calogrenante parecían responder a una situación coyuntural, en el caso de Dinadán lo definen de un modo esencial. También su rechazo a combatir, lo asemejan al Bello Cobarde, aun cuando no responda exactamente a la figura del Cobarde, porque Dinadán no rechaza globalmente la caballería sino que sólo se ríe de sus extravagancias[33]. En efecto, Dinadán está inmerso en un mundo, como notó Eugène Vinaver, desprovisto de sensatez *(sens)* y plagado de una desmesura que está encarnada justamente en los grandes caballeros, en el mismo Tristán, en Lancelot, Palamedes o

Kahedín[34]. En este mundo de la muerte por amor y del combate como forma de vida, Dinadán representa la negación de esos valores caballerescos. La pérdida del sentido del mundo sucede cuando la mirada a la caballería ha sido agrandada y deformada por unas lentes que mueven a su rechazo. Otros modelos se impusieron en los que, lentamente, se fue abandonando la idea de una vida simbólica.

IX. El juego de la muerte

«Que la vida sea mortal es su contradicción fundamental, pero pertenece inseparablemente a su esencia y no puede separarse de ella ni siquiera con el pensamiento. La vida es mortal no aunque, sino porque es vida.»

Hans Jonas, *El principio vida*

«El hombre moderno no cree en la supervivencia y en una superación de la muerte por ella, tan sólo y en la medida en que no tiene ante sí, intuitivamente, su muerte, tan sólo y en la medida en que no vive «en vista de la muerte».»

Max Scheler, *Muerte y supervivencia*

Antiguos rituales de origen pagano, celta con toda probabilidad, destinados a señalar los pasos y las transformaciones, y en especial la muerte, sobrevivieron en los romans artúricos como motivos literarios[1]. En ellos parecía aludirse a prácticas arcaicas realizadas en contextos periclitados dentro de una cultura cristianizada, pero cuya simbolización a través de la escritura no supuso su fosilización, sino que por el contrario se vieron revivificadas por la ficción novelesca, que a su vez modeló los comportamientos de la caballería en los siglos posteriores[2]. La recepción mimética, característica del género del roman, determinó la funcionalidad de tales motivos literarios convertidos en ejercicios reales de la caballería desde el siglo XIII, pero además el lenguaje icónico con su inmensa riqueza de significados debió de formar interiormente al público que seguía atento las aventuras caballerescas. Una perturbadora violencia invade los gestos caballerescos que no vacilan nunca ante la degollación, mientras los chorros de sangre tiñen los campos y las armas. La costumbre de llevar en el arzón de la silla la cabeza de un caballero, durante días y meses, no desentona con escenarios absolutamente siniestros invadidos por la descomposición y la muerte. Una finalidad impulsa esta estética de la muerte, y esa no es otra que la de integrarla en el espacio de la vida. El hombre antiguo, frente al hombre moderno, vivía, pensó Max Scheler, «a la vista de la muerte» *(angesichts des Todes)*, justamente porque creía en la supervivencia. Tratar con la muerte, familiarizarse con ella, sólo

parece posible cuando el espíritu es un cimiento. Ciertamente, «la vida triunfa sobre el espíritu» y «toda actividad del espíritu sería un ensayo con medios insuficientes de salvar la vida en un cosmos espiritual de las garras de la naturaleza muerta», pero la realidad espiritual impide concebir la muerte como el cese absoluto[3]. El terror que supone la «conciencia de ser para la muerte» según la célebre expresión heideggeriana[4], despertado en la madurez de la vida, tiene que ser combatido, e incluso superado. Algunas aventuras relatadas en los romans artúricos parecen estar destinadas a su recreación interior, de modo que la preparación para la muerte constituyera su efectiva enseñanza.

En la imaginación novelesca la muerte es de color verde. No deja de resultar sorprendente esta coloración de la muerte, tal y como aparece en un roman artúrico de finales del siglo XIV, escrito en estrofas aliterativas de longitud desigual en un dialecto del área del sudeste de Cheshire o nordeste de Staffordshire, *Sir Gawain y el Caballero Verde*, pues esta asociación no parece de origen celta, y en cambio encuentra un asombroso paralelo con las pinturas del arte budista del Tíbet[5]. Lo cierto es que tremendamente verde es el extraño caballero que llega a la corte de Arturo el primer día de Año Nuevo a proponer un extraño y macabro juego a los caballeros allí reunidos. La descripción del caballero es muy minuciosa y destaca sobre todo la insistencia en el verde que colorea su atuendo:

Y entonces, de repente, se oyó un ruido enteramente nuevo, quizá para que al fin el soberano pudiera sentarse a comer. Pues apenas hacía un instante que el toque de trompetas había cesado, y había sido servido el primer plato en la corte tal como era costumbre, cuando irrumpió por la puerta un caballero de aspecto impresionante, el más tremendo del mundo en estatura; tan sólido y ancho desde el cuello hasta los muslos, y tan grandes sus costados y piernas, que si no era un gigante, sí declaro al menos que podía tenérsele por el hombre más corpulento sobre la faz de la tierra. Sin embargo, a pesar de su estatura, parecía el más atractivo y apuesto de cuantos montaban a caballo; porque si bien

su pecho y su espalda eran de una anchura terrible, su cintura y sus caderas eran correctamente delgadas, y perfectamente proporcionados todos los rasgos de su persona, según podía verse. Los hombres se quedaron boquiabiertos de estupor ante el aspecto de su atuendo y su semblante: parecía un ser sobrenatural y terrible, cubierto todo de un verde resplandeciente. Todo en aquel desconocido era del más puro verde: el brial ajustado y ceñido en la cintura; su rica capa, sobre el brial, forrada de finísima piel, con la caperuza retirada y echada sobre los hombros; calzas elegantes del mismo color, ajustadas hasta arriba y cogidas en la pantorrilla, con tintineantes espuelas de brillante oro debajo, sujetas sobre bandas de seda bordada; pero los pies del jinete estaban desnudos de toda armadura. En verdad, sus vestidos eran de vivo verde, así como los tachones de su cinto y las piedras ricamente dispuestas en sus hermosísimos atavíos y en la silla, sobre gualdrapas de seda. Sería tedioso enumerar una décima parte de los detalles bordados y repujados que llevaba, pájaros y mariposas de llamativos matices de verde adornados con hilo de oro. La gualdrapa delantera del caballo, su grupa arrogante, los clavos y botones de la brida, así como los estribos donde apoyaba los pies, eran todos del mismo color; y lo mismo el arzón resplandeciente y centelleante de preciosas piedras verdes[6].

El juego es el siguiente: ofrece su cabeza para que se la corte el caballero que esté dispuesto a ofrecer a su vez la suya al año siguiente[7]. El juego no es «original» ni exclusivo de este roman; con variantes debidas a distintas tramas narrativas, aunque idéntico en lo que respecta a la estructura del motivo, se encuentra en otros romans, como por ejemplo en *Perlesvaus o El Alto Libro del Graal*[8]. De algún modo, el reto que se le presenta a un caballero de tener que colocar su cabeza dentro de un plazo de tiempo fijado para que se la corten, parece proceder de un mundo en el que se otorgara especial significado a la cabeza cortada. El culto celta de las cabezas cortadas, del que tan poco se sabe, fue introducido en el universo novelesco y sirvió para crear escenarios terroríficos[9]. En el *Erec* de Chrétien de Troyes, su protagonista se enfrenta a su última aventura en el interior de un espacio marcado con estacas con cabezas clavadas. Queda una estaca sin

cabeza que está reservada para la suya en caso de que sea vencido por el guardián del recinto, el amigo de la doncella que yace en el lecho[10]. También el Bello Desconocido, en el roman en verso con ese título de finales del siglo XII, llega al lugar esencial, la Isla de Oro, cuyo umbral se resuelve de modo semejante al de *Erec*: estacas con cabezas clavadas auguran el combate que tendrá que librarse antes de acceder a la Isla de la Doncella de las Blancas Manos[11]. El primitivo rito guerrero de las cabezas cortadas y clavadas en estacas se combina en la cultura cortés con la aparición de una enigmática doncella[12]. En cualquier caso, cabezas cortadas, doncella y guardián del recinto, todos se reúnen para dar cita con la muerte al caballero, que no tendrá otro remedio que afrontarla. Erec, al vencer al guardián, deshace el sortilegio del lugar encantado, de modo que acaba con la costumbre de las cabezas cortadas; el Bello Desconocido atraviesa el umbral peligroso para acceder a la Doncella de la Isla de Oro. Tanto en un caso como en otro, la aventura con las cabezas cortadas en las estacas se les ha echado encima, sin que estuviera prevista, sorpresivamente. En cambio, Gawain acepta conscientemente el reto que le propone el Caballero Verde. Toda la corte de Arturo permanece silenciosa ante el reto, menos el mismo rey y su sobrino, que le ruega que delegue en él el desafío. Como el rey y toda la corte lo aceptan, Gawain descarga el golpe del hacha en el cuello del Caballero Verde, y entonces ocurre algo totalmente insólito. Le corta la cabeza, que rueda haciendo salir la sangre a borbotones, «brillante sobre el verde», pero el gigantesco caballero se levanta como si nada hubiera sucedido y coge su cabeza sujetándola por el pelo, mientras con ojos centelleantes y ante el estupor de toda la corte le recuerda a Gawain que le espera en el plazo de un año en la Capilla Verde, para finalmente desaparecer de la vista de todos y quizás incluso de su memoria. Posiblemente los caballeros de la corte olvidaron el suceso; todos menos Gawain, que un mes antes de que concluyera el año, justamente el día de Todos los Santos, se dispuso a abandonar la corte para cumplir con el pacto y continuar así el juego. En la corte, todos los caballeros tratan de consolarle; él, sin embargo, responde alegremente:

¿Por qué voy a desmayar? Sea adverso o favorable, ¿qué otra cosa puede hacer el hombre más que afrontar su destino?[13]

¿Cuál es el camino que conduce a la Capilla Verde? Ésa es una pregunta a la que nadie puede responderle. Errante por los bosques del Norte, Gawain es albergado finalmente en un magnífico castillo cuyo señor promete el mismo día de Año Nuevo indicarle el camino hasta la Capilla Verde a cambio de que se quede en su castillo. Y en el castillo una aventura le sorprende antes de alcanzar el lugar de su destino: la esposa del señor, una bellísima mujer, se le ofrece insistentemente mientras el esposo se ausenta por la caza. En contra de sus hábitos, Gawain se resiste y renuncia al amor de la dama, aunque le acepta un regalo: un cinturón de seda verde cuyos bordados poseían la virtud de proteger a quien lo ciñera. En la lectura simbólica que el indólogo Heinrich Zimmer hizo de las leyendas artúricas, la renuncia de Gawain en el camino a la Capilla Verde es interpretada del modo siguiente: «En esta mágica y amena pictografía, la conquista de la condición femenina representa la realización de la tarea de la vida. La integración del principio femenino (alejado y contrario a la condición masculina) por parte del héroe masculino mediante el reconocimiento y el consentimiento a sus características intrínsecas, significa la reconciliación y la unión de los opuestos; y esto sucede cuando el héroe se libera de toda unilateralidad, y de todos los temores y deseos consiguientes. La victoria equivale a una ascensión a la globalidad de la conciencia humana, la adquisición de una madurez que equilibra los términos de vida-muerte, masculino-femenino y los otros opuestos que desgarran nuestra expresión y nuestra experiencia común de la realidad única que es la vida. Las mismas virtudes que capacitaron a Gawain para redimir a la mujer del sortilegio de su propia naturaleza –paciencia, constancia, intrepidez, autorrenuncia– llevan también al santuario de la muerte, descorren el cerrojo de su puerta, y abren su tesoro de iluminación. Son las llaves de la sabiduría más allá de los términos de la vida y la muerte temporales, llaves para la comprensión de la vida eterna»[14]. Cuando Gawain alcanza finalmente el lugar, encuentra allí al Caballero Verde que le aguarda dispuesto a descargar el golpe. Es el

momento de completar el juego, de responder al acto del Caballero Verde en la corte de Arturo. Gawain coloca su cabeza para que el caballero se la corte. El miedo hace que se encoja antes de que caiga el golpe, lo que le vale la reprimenda del Caballero. Pero a la segunda vez la cabeza de Gawain yace completamente quieta aguardando con paciencia el hachazo terrible. En cambio, el Caballero Verde no descarga el golpe. A la tercera, el filo del hacha roza su cuello produciéndole una herida, y Gawain se pone en pie de un salto dispuesto a combatir, recordándole que sólo tenía que soportar un único golpe. El Caballero Verde se ríe y le descubre el juego: los tres golpes han correspondido a las tres tentaciones que sufrió en el castillo y a las que tan bien se supo resistir; el último golpe, que le ha causado una herida, es a cambio de haber aceptado el cinto que le ofrecía la dama, que no es otra que la esposa del mismo Caballero Verde, quien era por tanto también el señor del castillo. El relato concluye en medio de un tono de humor suscitado en la corte del rey Arturo por la señal que de su miedo le quedó en el cuello. Una intensa sensación de levedad invade el final de la historia confirmando así que todo aquello no había sido más que un juego. Aunque también hay que decir que permanece un profundo resto del sentido trágico: el que nos ha acompañado durante la errancia de Gawain a través del verdor de los bosques del Norte; la de un hombre lanzado a su destino que no es otro que la muerte.

Al mismo Gauvain le sucede otra aventura narrada en otro roman, un roman francés anterior a *Sir Gawain* de mediados del siglo XIII titulado *El cementerio peligroso*, en la que vuelve a situarse ante la muerte. En esta ocasión el planteamiento novelesco produce perplejidad, tanto en el protagonista como entre el público, ya que en la obra parecen amalgamarse historias muy lejanas, incomprensibles quizás ya para el autor anónimo francés, con intenciones y sentidos diversos a los originales, y que producen así un extraño efecto. Con todo, es ésta una obra de un gran interés simbólico que vuelve a situar a la caballería ante el juego de la muerte. Errante por el bosque, Gauvain se encuentra con tres doncellas que lloran desconsoladamente. A su pregunta de cuál es el motivo de su llanto, una de ellas responde diciendo que lloran porque Gauvain, el mejor de todos los caballeros,

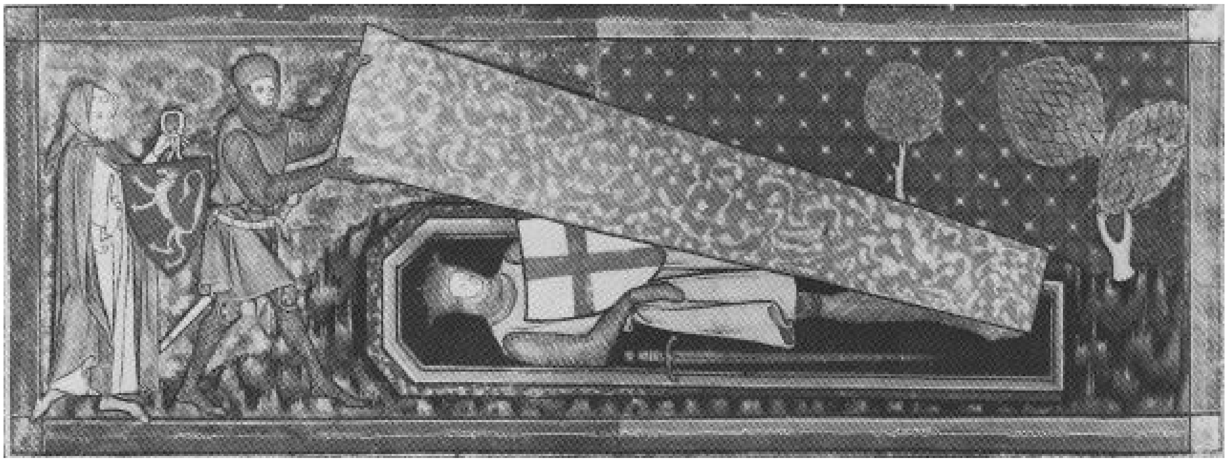
ha muerto[15]. Mientras Gauvain trata de disuadirlas de ese pensamiento asegurándoles que el sobrino del rey Arturo no ha muerto en absoluto, un joven ciego que acompaña a las doncellas le asegura que no caben dudas acerca de la muerte de Gauvain, pues él mismo había sido testigo de su muerte. Conocía perfectamente a Gauvain y había asistido a un terrible y desigual combate en el que éste se había visto asaltado por muchos caballeros, quienes lo habían descuartizado. Él mismo había perdido los ojos tratando inútilmente de ayudarle[16]. Ante semejante discurso rebosante de certeza a Gauvain no le queda otro remedio que despedirse de las doncellas y del joven, y proseguir su camino. Sólo que ahora se ve acechado por un dilema: no sabe qué aventura seguir, si aquella por la que había salido de la corte del rey Arturo, o esta última que le acaba de salir al paso. En cualquier caso, hay algo seguro: a partir de este momento Gauvain ya no podrá revelar su identidad, pues para el mundo él está muerto. Esto supone un cambio radical en sus hábitos, pues Gauvain, a diferencia de otros caballeros del mundo artúrico, siempre dice quién es. La obra particular, en este caso *El cementerio peligroso*, se inserta en un contexto más amplio, el del género, la novela artúrica, y el subgénero, la serie de romans postclásicos cuya característica común consiste en tener a Gauvain como protagonista. El comportamiento de Gauvain adquiere sentido al proyectarse sobre un telón en el que encuentra marcado contraste, haciendo verdad el aserto de que «un roman no se lee nunca solo»[17]. Y así nos encontramos de repente ante un Gauvain diferente abocado a un cambio radical que consiste en ocultar persistentemente su identidad debido a la convicción generalizada de su muerte. Y así Gauvain prosigue su camino en un reino en el que él supuestamente ya no existe. En esa suposición reside el juego y también la iniciación. Gauvain tendrá que vivir a partir de ahora «como si» hubiera muerto. Las tres doncellas que lloran su muerte parecen dibujar como tres parcas su destino. Gauvain vivirá realmente una muerte simbólica: le robarán su nombre y a su caballo Gringalet, esto es, uno de sus atributos fundamentales. Se trata de una pérdida/robo que preludia la adquisición real por parte de Gauvain de la consciencia de su muerte, pues de pronto el caballero comprende por qué tiene que ocultar su identidad:

Je ne vous puis le mien non dire	No os puedo decir mi nombre,
Fait Gavains, que je l'ai perdu	le responde Gauvain, pues lo he perdido
Si ne sai que le m'a tolu	y no sé quién me lo ha robado
(vv. 3450-3452).	(pág. 71)[18].

No es posible conceder un significado banal a la expresión, al menos dentro de las normas que rigen el género, según las cuales el nombre es idéntico a la persona, confiriéndole realidad. La imagen más poderosa del relato pertenece a la aventura que le da título. Sucede en el cementerio peligroso: Gauvain está sentado sobre la lápida de una tumba de mármol gris cuando ésta comienza a moverse. Atenazado por el miedo, cambia de asiento y ve entonces cómo la tumba se abre y de ella sale una bellísima doncella, vestida con dos sedas unidas por la mitad, la una verde y la otra roja. Por la doncella Gauvain combatirá con el diablo que la hizo prisionera en la tumba, y gracias a la doncella podrá vencer a Escanor y concluir así su primera aventura. Escanor, su enemigo mortal, el único al que debía temer según le descubre la doncella de la tumba, quien extrañamente conoce toda su vida, ofrece semejanzas asombrosas con el propio Gauvain. Comparte uno de sus atributos, según nos transmiten los romans de Gauvain, el aumento de su fuerza con la luz del sol. Escanor, al igual que Gauvain, sólo puede ser vencido con la caída del sol, de tal modo que el combate entre Gauvain y Escanor parece remitir al mito gemelar según el cual un gemelo tiene que matar al otro[19]. Un juego de espejos se levanta ante Gauvain, enfrentado con el gemelo, y confrontado con el doble a quien efectivamente mataron al confundirlo con él. La magia y el encantamiento permiten que el relato acabe bien: con la reconstrucción de los miembros descuartizados del joven que fue confundido con Gauvain y con la recuperación de la vista del otro joven que acompañaba a las tres doncellas. El autor anónimo no se detiene a aclarar esa confusión. Sólo puede suponerse que mucho debía parecerse a Gauvain para que todos se equivocaran de personaje[20]. Pero ¿se trata ciertamente de una confusión, de un equívoco? El viejo motivo literario de la muerte ficticia, como la de Erec, o como la de Lancelot en *El Caballero de la Carreta*[21], que en ambos casos permite la reconciliación

de los amantes, posiblemente no responda a otra cosa más que al juego de la muerte como ficción que coloca al personaje en una situación límite a partir de la cual adquiere una visión diferente de los sucesos. Según una lectura simbólica de las imágenes que se suceden en el relato, Gauvain desciende al reino de los muertos en busca de la parte femenina e instintiva, la Doncella de la Tumba, para combatir aspectos psicológicos de su ser –Escanor, el mismo joven descuartizado–, en un combate que es una muerte. Su propio desmembramiento parece contener los restos del antiguo mito de la desmembración del dios, y su reconstrucción no puede sino significar la resurrección que sucede a toda muerte en determinadas creencias. El relato desplegaría así, a través de las imágenes, el tiempo invisible que transcurre desde la muerte hasta la resurrección, ordenado en aventuras que funcionan como escalones, como etapas de un recorrido que tiene una intención y un final. Esta idea de la vida como un tiempo que puede ser medido en distintas fases y etapas, grados y escalones, es necesariamente opuesta a una idea de un tiempo indiferente, proponiendo, por el contrario, como idea-eje su diferenciación cualitativa. Segura mente procede de los ritos de paso que se exigen para marcar el acceso a las nuevas etapas, al menos de aquellas fundamentales. Presupone la transformación como fundamento del desarrollo y la evolución vital, transformación que encierra en su seno la muerte de aquel que fue para renacer en otro que todavía ha de ser. La vida, como movimiento continuado, está hecha a base de muertes necesarias para enterrar el pasado y abrir el futuro, pues sólo así puede la vida seguir viviendo. Los cambios de nombre que sufren los personajes de la novela artúrica significan esas constantes transformaciones, como le suceden al Caballero de las dos espadas, que a lo largo del relato cambia cinco veces de nombre[22]. La adquisición de un nuevo nombre como acontecimiento único según el modelo del roman clásico, tal y como le ocurre a Lancelot, que de pronto pasa a llamarse Caballero de la Carreta, o a Yvain, quien a partir de la aventura del león y la serpiente adquiere el nuevo nombre de Caballero del León, o a Perceval, que después de la aventura del Graal «adivina» su nombre y deja de llamarse Buen Hijo para llamarse Perceval, manifiesta que existe un momento culminante en la vida privilegiado sobre todos los demás en la jerarquía de las transformaciones, pues como el filo de una

navaja sesga el tiempo de la vida en un antes y un después. Como también existe un acto único y decisivo que desvela todos los misterios de la muerte: levantar la lápida de la tumba de modo que su interior se descubra ante la mirada. En *El Caballero de la Carreta*, la lápida es inamovible. No ha nacido caballero que pueda levantarla, hasta que llega Lancelot, cuya identidad en esa aventura está oculta tras la máscara de El Caballero de la Carreta. En el cementerio el monje de la abadía le explica que nadie ha logrado levantar la lápida, pero para su asombro Lancelot la levanta sin esfuerzo alguno[23]. El interior de la tumba no aparece descrito, como tampoco se describen los secretos y las maravillas que Galaad contempló en el interior de la copa, pero la imposibilidad de levantar la lápida, imagen de la extrema pesadez, no indica más que la inmensa dificultad de la aventura que, en esencia, no es otra que mirar a la muerte cara a cara. Sólo después de esta aventura podrá llegar Lancelot al reino de Gorre, donde la reina, la amada, ha sido conducida. Si Lancelot alcanza ese reino de los muertos, se debe a que ya ha dejado atrás la muerte, o dicho de otro modo, la muerte está detrás y no delante. Esa recolocación temporal de la muerte, como un acontecimiento sucedido y no por suceder, constituye la gran victoria en la vida y de la vida. Ha sucedido como si el actor hubiera dado un gran salto acrobático y a través de su inversión corporal hubiera trastocado el orden habitual de las cosas[24]. El levantamiento de la lápida es el acto simbólico mediante el cual se significa que Lancelot ha atravesado la muerte y ya está preparado para el gran descenso que le ha de llevar hasta el encuentro con la amada. Las aventuras se duplican, se multiplican a veces dentro de una misma obra; siempre, en el interior del gran corpus textual artúrico. En su multiplicidad no son idénticas sino sólo parecidas, variantes, cuyas repeticiones alertan acerca de que el paso por un lugar semejante puede darse una y otra vez. En otros casos, en especial en los romans de Chrétien, su carácter único adquiere una ejemplaridad notable desbrozándose así toda la maleza para enseñar un itinerario claro y nítido.



Lancelot ante la tumba. *El Libro de Lancelot*. Pierpont Morgan Library. Ms. 806, fol. 161v, ca. 1315

Junto al imaginario novelesco hay que señalar también la existencia de prácticas realizadas por la caballería medieval, dentro de unos comportamientos modelados justamente por las aventuras de los romans. El simulacro de la guerra, *simulacrum proelii*, como lo llamó Geoffrey de Monmouth, constituyó un ejercicio que nació en la época en que la caballería adoptó una técnica propia de combate[25]. Torneos, justas y demás juegos caballerescos estuvieron destinados a ofrecer una forma de vida caballeresca, permitir el adiestramiento en el manejo de las armas, servir de distracción en tiempos de paz, promover el ascenso social, hacer posible las ganancias de botines, y, sobre todo, enseñaron a superar el miedo a la muerte, a convertir la muerte en un juego[26]. La posibilidad abierta y libre que ofrecían los juegos caballerescos de poner la vida en el riesgo de la muerte según diversos grados de peligrosidad, tuvo que permitir a la caballería vivir de cara a la muerte. Sólo una cultura que crea en la supervivencia, puede jugar con la muerte. Quizás sea sólo en el juego donde pueda haber experiencia de la muerte. En el «como si» que aúna juego y ficción se abre el campo donde es posible no sólo imaginar sino también practicar el sendero de la muerte. Quizás esas prácticas fueran integradas en la forma de vida caballeresca gracias a la idea contenida en las imágenes simbólicas de la novela artúrica que adentraban en la esencia de la vida y de la muerte.

Epílogo

Salir a la aventura para adentrarse en el bosque, confundirse en su maraña, indiferenciarse en su materia. La salida del caballero cortesano es una apertura al mundo. La constante confrontación con lo otro es justamente la actitud que ha forjado la identidad europea frente a otras culturas recluidas en sí mismas. Aventura y búsqueda, pasividad y voluntad, son dos posturas que en la novela artúrica se encuentran conjugadas para forjar una concepción de la vida. Los valores cortesanos y caballerescos se sobreponen a las verdades arquetípicas y simbólicas de los relatos celtas, pero a la hora de comprender los grandes destinos, siempre encontramos la misma necesidad: sobrepasar o invertir las normas mundanas. La locura está siempre muy cerca de nuestros personajes.

Desde una mirada cortesana, Lancelot, Tristán o Perceval son una provocación, un reto a la normalidad en su carácter excesivo. El modelo de la vida de Cristo, de la vida de los santos, está sin duda presente en estas elaboraciones novelescas. La cruz o la carreta: el dilema adquiere gran intensidad y es en el *Lancelot* donde el *bivio* se satura de significado. La figura que dibuja la historia de Lancelot, como el resultado natural de su elección en la hora del destino, subir o no a la carreta, más que al amor, remite a la autonegación y con ella al sacrificio. Constituye un modo secularizado de entender la ascesis y el eremitisimo, en el ensimismamiento que lo aleja del mundo. El amor se encuentra ejemplificado en la figura de Tristán, el héroe hundido en el mundo, el mejor de los cortesanos asfixiado por la corte, y a pesar de todo, el desafiliado, el marginal, entregado perfectamente a su doble: Iseo. Lo que plantean las versiones tristanianas es un amor total, espiritual y físico, que hace del héroe un hombre herido, presa del gozo y del dolor, inmerso en la marea de la vida. El herido al que sólo un puro podrá sanar: Perceval/Parzival, el que en la corte de Arturo habló de un «modo completamente diferente» al resto de la caballería.

Richard Wagner ya pensó en terminar el tercer acto del *Tristán* con la aparición de Parsifal como sanador de la herida. La riqueza de significados del mito del Grial es inmensa. Aquí sólo he querido detenerme en la búsqueda, que es la pregunta, como una actitud configuradora del carácter europeo en su voluntad filosófica.

Hasta aquí, esta idea de la vida conoce a su creador: Chrétien de Troyes. En la obra de este autor se halla el mito y su comprensión, el desarrollo completo de algunas posibilidades y el boceto de otras. Gottfried von Strassburg y Wolfram von Eschenbach contribuyeron con dos aportaciones esenciales, al profundizar respectivamente en el sentido espiritual y místico del amor, y al introducir en el mito del Grial la noción de compasión. Los escritores que les siguieron, volvieron sobre lo mismo y, en algunas ocasiones, condujeron hasta sus últimas consecuencias lo que en estas obras clásicas sólo había sido apuntado. La fecundidad de la obra de estos tres autores se comprueba en la rica vida del género literario. Si el roman clásico de Chrétien destacó el perfil individual, el roman en prosa dio forma a la idea de mundo y con él introdujo una semilla de nihilismo. Del fracaso del Calogrenante de Chrétien hasta el escepticismo nihilista del Dinadán del *Tristán en prosa* se abre un recorrido en el que se muestra la reflexión sobre las figuras del destino.

Lancelot ante la carreta, Tristan ante la copa que contiene el filtro, Perceval ante el Castillo del Grial: del gesto consciente o inconsciente, de su decisión ante la apuesta que les presenta la vida salen caminos diferentes, que buscan ser modelos ejemplares en las precisas respuestas a la diversidad de situaciones en coherencia con la elección. Esta atención a la vida, este cuidado en su comprensión, concuerda con la radical aceptación de la muerte, que se presenta no como un acontecimiento único, sino repetido, en una cadena de transformaciones a través de las cuales el individuo debe prepararse iniciáticamente para el cese de la vida, en lo que aquí se ha denominado el «juego de la muerte».

Bibliografia

Ediciones

a) Chrétien de Troyes

Chrestien von Troyes. *Sämtliche erhaltene Werke*, t. II, *Der Löwenritter (Yvain)*, edición de Wendelin Förster, Halle, Niemeyer 1887; *Yvain (Der Löwenritter)*, ed. W. Förster, Romanische Bibliothek, t. V, Halle, Nie meyer 1891; ibidem, *Der Karrenritter (Lancelot) von Chrétien de Troyes*, edición de Wendelin Foerster, Halle 1989.

Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, edición dirigida por Daniel Poirion, Biblioteca de La Pléiade, Gallimard, París 1994.

–, *Les romans de Chrétien de Troyes*, edición según la copia de Guiot (Bibl. Nat. Fr. 794), IV. *Le Chevalier au Lion* de Mario Roques, Les classiques français du Moyen Âge, Champion, París 1968.

–, *Le Chevalier de la Charrette ou le roman de Lancelot*, edición crítica a partir de todos los manuscritos existentes, traducción, presentación y notas de Charles Méla, Lettres Gothiques, Librairie Genérale Française, París 1992.

–, *Li Contes del Graal*, edición y traducción de Martín de Riquer, El Festín de Esopo, Barcelona 1985 (reedición en El Acantilado, Barcelona 2003).

–, *Le Conte du Graal ou le roman de Perceval (ms. 354 Berne)*, edición de Charles Méla, Lettres gothiques, Librairie Genérale Française, París 1990.

–, *Perceval ou le Conte du Graal*, edición de Jean Dufournet, Flam - marion, París 1997.

b) Otros romans artúricos en verso franceses

L'Atre périlleux, edición de Brian Woledge, Les classiques français du Moyen Âge, Champion, París 1936.

Li Chevalier as deus espees, edición de Wendelin Förster, Rodopi, Amsterdam 1966 (1ª edición Halle 1877).

Die Lais der Marie de France, edición de Karl Warnke, Niemeyer, Halle 1925 (3ª edición).

Raoul de Houdenc, *Sämtliche Werke*, edición de Mathias Friedwagner a partir de todos los manuscritos conocidos, Slatkine reprints, Ginebra 1975 (1ª edición Halle 1909).

Renaut de Beaujeu, *Le bel inconnu*, edición de G. Perrie Williams, Les classiques français du Moyen Âge, Champion, París 1978.

Two old french Gauvain Romances, edición e introducción, notas y glosario de R. C. Johnston y D. D. R. Owen, Scottish Academy Press, Edimburgo y Londres 1972.

Wace, *La partie arthurienne du* Roman de Brut, edición de I. D. O. Arnold, M. Pelan, Klincksieck, París 1962.

c) Romans en prosa franceses

Lancelot. Roman en prose du XIIIe siècle, edición crítica con introducción y notas de Alexandre Micha, t. I-IX, Textes littéraires françaises, Droz, Ginebra 1978-1983.

Perlesvaus. Le Haut Livre du Graal, edición de W. Nitze, vols. I y II, Phaeton Press, Nueva York 1970 (reed.).

La Queste del saint Graal, Roman du XIIIe siècle, edición de Albert Pauphilet, Les classiques français du Moyen Age, Champion, París 1949.

Le roman de Tristan en prose, vols. I-IX, edición dirigida por Philippe Ménard, Droz, Ginebra 1987-1997.

d) Romans artúricos alemanes

Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, 6ª edición de Karl Lachmann, traducción de Peter Knecht e introducción de Bernd Schirok, Walter de Gruyter, Berlín 1998.

e) Versiones tristanianas francesas y alemanas en verso

Eilhart von Oberge, *Tristrant*, edición de Franz Lichtenstein, Georg Olms, Hildesheim-Nueva York 1973 (1ª edición Estrasburgo-Londres 1877).

Tristan-Epos *Gottfrieds von Strassburg mit der Fortsetzung des Ulrich von Türheim nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. Germ. 360*, *das*, edición de Wolfgang Spiewok, Akademie Verlag, Berlín 1989.

Tristan et Yseut. *Les premières versions européennes*, edición dirigida por Christiane Marchello-Nizia, Biblioteca de La Pléiade, Gallimard, París 1995.

Traducciones

a) Chrétien de Troyes

Chrétien de Troyes, *Erec y Enid*, traducción de C. Alvar, V. Cirlot y A. Rossell, Siruela, Madrid 1987.

–, *El Caballero del León*, introducción y traducción de Isabel de Riquer, Alianza, Madrid 1988.

–, *El Caballero del León*, introducción, traducción y notas de Marie-José Lemarchand; epílogo de Heinrich Zimmer, Siruela, Madrid 1984 y 1999.

–, *El Caballero de la Carreta*, presentación y traducción de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Alianza, Madrid 1983.

b) Otros romans artúricos en verso franceses

El Caballero de la Espada. La doncella de la mula**,** traducción de Isabel de Riquer, Siruela, Madrid 1984.

El cementerio peligroso**,** traducción de Victoria Cirlot, Siruela, Madrid 1984.

María de Francia, *Lais*, traducción de Carlos Alvar, Alianza, Madrid 1994.

Raoul de Houdenc, *La venganza de Raguidel*, traducción de M. Margarit y otros, PPU, Barcelona 1987.

Renaut de Beaujeu, *El bello desconocido*, traducción de Victoria Cirlot, Siruela, Madrid 1983.

Sir Gawain y El Caballero Verde, traducción de Francisco Torres Oliver, prólogo de Luis Aleberto de Cuenca, epílogo y notas de Jacobo F.-J. Stuart, Siruela, Madrid 1982.

c) *Romans* en prosa franceses

La búsqueda del santo Grial, traducción de Carlos Alvar, Alianza, Madrid 1997.

Lanzarote del Lago, 6 vols., traducción de Carlos Alvar, Alianza, Madrid 1987.

Perlesvaus o El Alto Libro del Graal, traducción de Victoria Cirlot, Siruela, Madrid 2000.

d) *Romans* artúricos alemanes

Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, traducción de Antonio Regales, Siruela, Madrid 1999.

e) Versiones tristanianas
francesas y alemanas

Eilhart von Oberg, Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*, traducciones de Victor Millet y Bernd Dietz, Siruela, Madrid 2001.

La leyenda de Tristán e Iseo, recopilación de textos, traducción y prólogos de Isabel de Riquer, Círculo de Lectores/Siruela, Barcelona 1995, Madrid 1996.

Otros textos

San Agustín, *Obras completas* (X. *La Ciudad de Dios*), Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), Madrid 1988.

San Bernardo, *Obra completa* (V. *Sermones sobre el Cantar de los Cantares*), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1987.

Bernardo Silvestre, *Commentary of the First Six Books of the Aeneid of Vergil*, edición de Julian Ward Jones y Elizabeth Frances Jones, University of Nebraska Press, Lincoln y Londres 1977.

Boecio, *La consolación de la filosofía*, introducción, traducción y notas de Pedro Rodríguez de Santidrián, Alianza, Madrid 1999.

Dante Alighieri, *Obras completas*, versión castellana de González Ruiz, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1994.

Estudios sobre novela artúrica y leyenda tristaniana

Altfranzösische Prosaroman, der, *Funktion, Funktionswandel und Ideologie am Beispiel des Roman de Tristan en prose*, edición de Ernspeter Ruhe y Richard Schwaderer, Fink, Munich, 1979.

Accarie, Maurice, «La structure du *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes», *Le Moyen Âge* LXXXIV, 1978, págs. 13-34.

Adler, Alfred, «Sovereignity as the principle of unity in Chrétien's *Erec*», *Publication of the modern Language of America* LX, dic. 1945, n.º 4, págs. 917-936.

–, «A note of the composition of Chrétien's *Charrette*», *The Modern Language Review* XLV 1, enero 1950, págs. 33-39.

Arthurian Encyclopedia, The, edición de Norris J. Lacy, Garland, Nueva York-Londres 1986.

Arthurian Romance: Seven Essays, edición de D. D. R. Owen, Barnes and Noble, Nueva York 1970.

Auerbach, Erich, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México 1988 (1ª edición, Berna 1942).

Baumgartner, Emmanuèle, *Le* Tristan en prose. *Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Droz, Ginebra 1975.

–, *La harpe et l'épée. Tradition et renouvellement dans le* Tristan en prose, S.E.D.E.S., París 1990.

Bayrav, Süheyla, *Symbolisme médiéval. Béroul, Marie, Chrétien*,

P.U.F., París 1957.
Bezzola, Reto R., *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, Champion, París 1968 (1ª ed. 1941).
Blakeslee, Merrit R., *Love's mask. Identity, Intertextuality, and Meaning in the old French Tristan poems*, Brewer, Cambridge 1989.
Bloch, Howard R., *Etymologies and Genealogies. A literary Anthropology of the French Middle Ages*, University of Chicago Press, Chicago 1983.
Bologna, Corrado, «Lo sparviero, l'allodola e la quaglia», *L'Immagine riflessa* XIII, 1990, págs. 113-158.
Bonath, Gesa, «Nachtrag zu den Akrosticha in Gottfried's "*Tristan*"», *Zeitschrift für deutsches Altertum* 1986, págs. 101-116.
Brewer, Derek, «The Gospels and the Laws of Folktale», *Folklore* 90, 1979, págs. 37-52.
–, *Symbolic Stories. Traditional narratives of the family drama in English Literature*, D. S. Brewer, Cambridge 1980.
–, «The presentation of the character of Lancelot. Chrétien to Malory», ver: *Lancelot and Guinevere*.
Brugger, E., «"Der schöne Feigling" in der arthurischen Literatur», *Zeitschrift für romanische Philologie* 61, 1941, págs. 1-44; 63, 1943, págs. 123224; 65, 1949, págs. 121-192, 289-433.
Cahné, C., *Le philtre et le venin dans Tristan et Iseut*, Nizet, París 1972.
Campbell, Joseph, *Las máscaras de Dios: mitología creativa*, Alianza, Madrid 1992 (1ª edición 1959).
Carney, James, *Studies in Irish Literature*, Dublin Institute for Advanced Studies, Dublín 1955.
Castel, Robert, «Le roman de la désaffiliation. À propos de Tristan et Iseut», *Le Débat* 61, sept.-oct. 1990, págs. 152-164.
Cazenave, Michel, *Le philtre et l'amour. La légende de Tristan et Iseut*, José Corti, París 1969.
–, D. Poirion, A. Strubel y M. Zink, *L'art d'aimer au Moyen Âge*, Philippe Lebaud, París 1997.
Chênerie, Marie-Luce, *Le chevalier errant dans les romans arthuriennes en vers des XIIe et XIIIe siècles*, Droz, Ginebra 1986.
Cerquiglini, Bernard, *La parole médiévale*, Minuit, París 1981.

Cirlot, Victoria, «La estética postclásica de los romans artúricos en verso del siglo XIII», *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, IV, Quaderns Crema, Barcelona 1991, págs. 381-400.

Coomaraswamy, Ananda K., «Literary Symbolism» (1ª publ. 1943), *Traditional art and Symbolism*, págs. 323-330.

–, «Sir Gawain and the Green Knight: Indra and Namuci», *Speculum* XIX, 1944, págs. 104-125. Hay traducción, como epílogo, en *Sir Gawain y el Caballero Verde*, trad. de Agustín López y María Tabuyo, Siruela, Madrid 2001.

–, «On the Loathly Bride» (1ª publ. 1945), *Traditional art and Symbolism*, págs. 353-370.

–, «Symplegades» (1ª publ. 1947), *Traditional art and Symbolism*, págs. 521-544.

Coomaraswamy, D. L., «The perilous bridge of Welfare», *Harvard Journal of Asiatic Studies* VIII, 1944.

Cross, Tom Peete, y William Albert Nitze, *Lancelot and Guenevere. A Study on the Origins of Courtly Love*, Phaeton Press, Nueva York 1930 (reed. 1970).

Curschmann, Michael, «Images of Tristan», en *Gottfried von Strassburg and the medieval...*

Duggan, Joseph J., *The Romances of Chrétien de Troyes*, Yale University Press, New Haven y Londres 2001.

Eberwein, Elena, *Zur Deutung mittelalterlicher Existenz*, Kölner Romanistische Arbeiten, t. 7, Ludwig Röhrscheid, Bonn-Colonia 1933.

Fernández Vuelta, María del Mar, «Reflexiones en torno a la obra completa de Raoul de Houdenc: el estilo constructivo y la cuestión de la autoría», *Cultura Neolatina* LIV, 1994, págs. 65-94.

Fierz-Monnier, Antoinette, *Initiation und Wandlung. Zur Geschichte des altfranzösischen Romans in XII. Jahrhundert*, Studiorum Romanorum, vol. V, Berna 1951.

***Fortuna*,** edición de Walter Haug y Burghart Wachinger, Niemeyer, Tubinga 1995.

Foulon, Charles, «Les deux humiliations de Lancelot», *Bulletin bibliographique de la société arthurienne* 8, 1956, págs. 79-90.

Fourquet, Jean, «Le Cryptogramme du Tristan et la composition du poème», *Études germaniques* XVIII, 1963, págs. 271-276.

Fourrier, Anthime, «Encore la chronologie des œuvres de Chrétien de Troyes», *Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* II, 1950, págs. 70-74.

–, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, París 1960.

Frappier, Jean, «Structure et sens du *Tristan*: version commune, version courtoise», *Cahiers de civilisation médiévale* VI, 1963, págs. 225-280 y 441-454.

–, *Étude sur* Yvain ou Le Chevalier au Lion *de Chrétien de Troyes*, S.E.D.E.S., París 1969.

–, *Études d'histoire et de critique littéraire*, Champion, París 1976.

–, «Le Cycle de la Vulgate (Lancelot en prose et Lancelot-Graal)», en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, *Le roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle*,t.I, vol. IV, Carl Winter, Heidelberg 1978.

–, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal. Étude sur* Perceval ou le Conte du Graal, S.E.D.E.S., París 1979.

Gallais, Pierre, *Perceval et l'initiation. Essai sur le dernier roman de Chrétien de Troyes, ses correspondances «orientales» et sa signification anthropologique*, prefacio de Charles Méla, Paradigme, Orleáns 1998 (1ª edición 1972).

–, «Le Cycle de la Vulgate (Lancelot en prose et Lancelot-Graal)», *Grundriss...*

***Gottfried von Strassburg and the medieval Tristan legend*,** edición de Adrian Stevens y Roy Wisbey, «Arthurian Studies», Brewer, Cambridge 1990.

Gouttebroze, Jean Guy, *Qui perd gagne. Le* Perceval *de Chrétien de Troyes comme representation de l'Oedipe inversé*, Niza 1983.

–, «La chasse au blanc cerf et la conquête de l'épervier dans *Erec et Enide*», *Mélanges A. Planche*, Les belles Lettres, París 1984.

Groos, Arthur, *Romancing the Grail. Genre, Science, and Quest in Wofram's* Parzival, Cornell University Press, Ithaca y Londres 1995.

Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters: *Le roman jusqu'à la fin du XIII siècle*, I, IV, Carl Winter, Heidelberg 1978.

Guerreau, Alain, «Renaud de Bagé: Le bel inconnu. Structure symbolique et signification sociale», *Romania* 81, 1983, págs. 28-82.

Guerreau-Jalabert, Anita, *Index des motifs narratifs dans les romans*

arthuriens français en vers (XIIe-XIIIe siècles), Droz, Ginebra 1992.

Györy; Jean, «Le cosmos, un songe», *Annales Universitatis Scientiarum Budapestensis Sectio Philologica*, IV, 1963, págs. 87-110.

Haas, Alois Maria, «Laienfrömmigkeit im "Parzival" Wolframs von Eschenbach», *Geistliches Mittelalter*, Universidad de Friburgo (Suiza), Friburgo 1984.

–, «Mystik oder Erotik? Dialektik von Tod und Leben in Gottfried's *Tristan*», en *Todesbilder im Mittelalter*, Darmstadt 1989.

Haidu, Peter, *Lion-queue-coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Tr oye s* , Droz, Ginebra 1972.

Haug, Walter, *«Das Land von welchem niemand wiederkehrt.» Mythos, Fiktion und Wahrheit in Chrétiens "Chevalier de la Charrette", im "Lanzelet" Ulrichs von Zaktikhoven und im "Lancelot" Prosaroman*, Max Niemeyer, Tubinga 1978.

–, «Paradigmatische Poesie. Der spätere Artusroman auf dem Weg zu einer nachklassischen Aesthetik», *Deutsche Vierteljahrschrift für Literatur - wissenschaft und Geistesgeschichte* 56, 1980, págs. 204-231.

–, *Gottfrieds von Strassburg Verhältnis zu Thomas von England im Licht des neu aufgefundenen "Tristan" – Fragments von Carlisle*, Koninklijke Neder - landse Akademie wan Wettenschappen, Amsterdam 1999.

Huchet, Jean Charles, *Tristan et le sang de l'écriture*, P.U.F., París 1990.

Hult, David, «Lancelot's two Steps: A Problem in Textual Criticism», *Speculum* 61/4, 1986, págs. 836-858.

–, «Steps Forward and Steps Backward: More on Chrétien's *Lancelot*», *Speculum* LXIV, 1989, págs. 307-316.

Hunt, Tony, «Abelardian ethics and Beroul's *Tristran*», *Romania* XCVIII, 1977, págs. 501-540.

–, «The Rethorical Background to the Arthurian Prologue. Tradition and the Old French Vernacular Prologues», *Arthurian Romance*, op. cit.

–, «The Significance of Thomas's *Tristan*», *Reading Medieval Studies* 7, 1981.

James-Raoul, Danièle, *La parole empêchée dans la literature arthurienne*, Champion, París 1997.

Jauss, Hans Robert, «Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters», *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* I, 1972, págs. 107-138.

–, «Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität», *Funktionen des Fiktiven*, *Poetik* X, Fink, Munich 1983, págs. 423-432.

Kellermann, Wilhelm, *Aufbaustil und Weltbild im Percevalroman*, Niemeyer, Tubinga 1968 (1ª edición 1936).

Kelly, Douglas, «The Source and Meaning of *conjointure* in Chrétien's *Erec* 14», *Viator* I, 1970, págs. 179-200.

–, «Fine Amor in Thomas's *Tristan*», *Studies in honor of Hans Erich Keller*, edición de Rupert Pickens, Medieval Institute Publications, Kalamazoo, Michigan 1993.

–, «La Forme et le sens de la quête dans *l'Erec et Énide* de Chrétien de Troyes», *Romania* 92, 1971, págs. 326-358.

Köhler, Erich, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Max Niemeyer, Tubinga 1970 (1ª edición 1956; traducción al castellano de Blanca Garí, Sirmio, Barcelona 1991).

–, «Zur Entstehung des altfranzösischen Prosaromans», *Wissen schaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller Universität Iena*, 1955-1956, n.º 2-3.

Kooijman, Jacques Cornélis, «Temps réel et temps Romanesque: la problème de la chronologie relative d'*Yvain* et de *Lancelot* de Chrétien de Troyes», *Le Moyen Âge*, 1977, págs. 225-237.

Lacy, Norris, *The craft of Chrétien de Troyes: an essay on narrative art*, Brill, Leiden 1980.

Lancelot. *Actes du Colloque des 14 et 15 janvier*, Göppingen 1984.

Lancelot and Guinevere. *A Casebook*, edición de Lori J. Walters, Routledge, Nueva York y Londres 1996.

Lazar, Moshé, «Lancelot et la mulier mediatrix. La Quête de soi à travers la femme», *L'Esprit Créateur*, 1969, págs. 243-256.

Le Rider, Paule, «L'épisode de l'épervier dans *Érec et Enide*», *Romania* 116, págs. 368-393.

–, *Le chevalier dans le* Conte du Graal *de Chrétien de Troyes*, S.E.D.E.S., París 1978.

Les Manuscrits de Chrétien de Troyes. *The Manuscripts of Chrétien*

de Tr oye s , edición de Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones y Lori Walters, 2 vols., Rodopi, Amsterdam 1993.

Lévi-Strauss, Claude, «De Chrétien de Troyes à Richard Wagner», *Le régard éloigné*, Plon, París 1980.

Lonigan, Paul R., «Calogrenant's Journey and the Mood of the *Yvain*», *Studi Francesi* 58, 1976, págs. 1-20.

Loomis, Roger Sherman, *Celtic Myth and Arthurian Romance*, Columbia University Press, Nueva York 1927.

–, «Calogrenanz and Chrétien's originality», *Modern Languages* 43, 1928, págs. 215-223.

–, y Laura Hibbard Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, Modern Language Association of America, Nueva York 1938 (Kraus reed. Nueva York 1975).

–, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, Columbia University Press, Nueva York 1949.

–, *From celtic myth to Christian symbol*, Cardiff.

Löseth, E., *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Burt Franklin, Nueva York 1970 (reed.).

Lot, Ferdinand, *Étude sur le* Lancelot en prose, Champion, París 1954.

Lot-Borodine, Myrrha, «Les grands secrets du Graal dans la Queste du Pseudo Map», *Lumières du Graal*, París 1951.

Luttrell, Claude, *The Creation of the First Arthurian Romance: A Quest*, Arnold, Londres 1974.

Lyman Kittredge, George, *A study of* Gawain and the Green Knight, Oxford Univesity Press, Londres 1910.

Maddox, Donald, *Structure and sacring. The systematic kingdom in Chrétien's* Erec et Enide, French Forum, Lexington, Kentucky 1978.

Mancini, Mario, *La letteratura francese medievale*, Il Mulino, Bolonia 1997.

Markale, Jean, *Lancelot et la chevalerie arthurienne*, Imago, París 1985.

Martin, Paul, «L'épée, la princesse et le dragon. De Tristan aux dioscures», *Revue des langues romanes* LXXXV, 1981, págs. 3-36.

Méla, Charles, *Blanchefleur et le saint homme*, Seuil, París 1979.

–, *La Reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Du Seuil, París 1984.

Ménard, Philippe, «Le temps et la durée dans les romans de Chrétien de Troyes», *Le Moyen Âge*, 1967, págs. 375-401.

Micha, Alexandre, «Le roman en vers en France au XIIIe siècle», *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, IV/1, Carl Winter, Heidelberg 1978.

Muchnic, Helen, «The Coward Knight and the Damsel of the Car», *Publication of the Modern Language Association of America* 42, 1928, págs. 323-342.

Ohly, Friedrich, «Die Suche in Dichtungen des Mittelalters», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* XCIV, 3, 1965, págs. 171-184.

Ollier, M. L., «Le discours en "abyme" ou la narration equivoque», *Medioevo Romanzo* I, 1974, págs. 351-364.

Pauphilet, Albert, *Études sur* La Queste del saint Graal, Champion, París 1980 (1ª edición).

Payen, Jean Charles, «Lancelot contre Tristan: la conjuration d'un mythe subversif», *Mélanges de langue et littérature medievales offerts à Pierre le Gentil*, edición de Jean Dufournet y Daniel Poirion, S.E.D.E.S., París 1973, págs. 617-632.

–, «*Le Tristan en prose*, manuel d'amitié: le cas de Dinadan», en *Altfranzösische Prosaroman, der*, págs. 104-121.

Reed Doob, Penelope, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca y Londres 1992.

Rey-Flaud, Henry, *Le Sphinx et le Graal. Le secret et l'enigme*, Payot, París 1998.

Ribard, Jacques, *Chrétien de Troyes*. Le Chevalier de la Charrette. *Essai d'interprétation symbolique*, Nizet, París 1972.

Riquer, Martín, «La leyenda cristiana del santo Grial», *Atlántida* vol. 1, n.º 3, mayo-junio 1963, págs. 243-256.

Roques, Mario, «Pour l'interprétation du *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes», *Cahiers de civilisation médiévale*, 1958, págs. 141-152.

Rougemont, Denis de, *L'amour et l'Occident*, París 1939.

Ruberg, Uwe, «Die Suche im Prosa-Lancelot», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 92, 1963, págs. 122-157.

–, *Raum und Zeit im Prosa-Lancelot*, Fink, Munich 1965.

Ruiz Doménec, José Enrique, *La caballería o la imagen cortesana del mundo*, Collana Storica di Fonti e studi, Génova 1984.

Rychner, Jean, «Le sujet et la signification du *Chevalier de la charrette*», *Vox Romanica*, 1968, págs. 50-76.

Schirok, Bernd, «Zu den Akrosticha in Gottfrieds "Tristan"», *Zeitschrift für deutsches Altertum* 113, 1984, págs. 188-213.

Schmolke-Hasselmann, Beate, «Henry II Plantagênet, roi d'Angleterre, et la genèse d'*Erec et Enide*», *Cahiers de civilisation médiévale* XXIV, 1981, págs. 241-246.

–, «Accipiter et chiroteca. Die Artusepisode des Andreas Capellanus eine Liebesallegorie?», *Germanische Monatsschrift* 63, 1982, págs. 387417.

Schoepperle, Gertrude, Tristan and Isolt. *A study of the Sources of the Romance*, 2 vols., Londres, Frankfurt 1913 (2ª edición aumentada B. Franklin, Nueva York 1970).

Scholte, Jan Hendrick, «Gottfrieds von Strassburg Initialenspiel», *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 65, 1942, págs. 280-302.

Shirt, David J., «Chrétien de Troyes and the cart», *Studies in medieval literature and languages in memory of Frederick Whitehead*, edición de W. Rothwell, W. R. J. Barron, D. Blamires y Lewis Torpe, Manchester University Press, Manchester 1973, págs. 279-301.

Stanesco, Michel, «Sous la masque de Lancelot», *Poétique* 1958, págs. 23-33.

–, «Le lion du chevalier: de la stratégie romanesque à l'émblème poé - tique», *Littératures* XIX, 1988, págs. 13-35.

Stiennon, Jaques, y Rita Lejeune, «La légende arthurienne dans la sculpture de la cathédrale de Modène», *Cahiers de civilisation médiévale* VI, 3, 1963, págs. 281-296.

Tasker Grimbert, Joan, *"Yvain" dans le miroir. Une poétique de la reflexion dans* le Chevalier au lion *de Chrétien de Troyes*, John Benjamin's Publishing Company, Amsterdam-Filadelfia 1988.

Tomaryn Bruckner, Matilda, «An Interpreter's Dilema: Why are

there so many interpretations of Chrétien's *Chevalier de la charrette*?», *Romance Philology* 40, 1986, págs. 159-180.

–, *Shaping Romance. Interpretation, Truth, and Closure in twelfth-century French Fictions*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia 1993.

***Traditional art and Symbolism*,** Coomaraswamy, Ananda K. (ver Otros estudios).

Tristan and Isolde. *A Casebook*, edición de Joan Tasker Grimbert, Routledge and Kegan Paul, Nueva York, Londres 2002.

Uitti, Karl D., y Alfred Foulet, «On editing Chrétien de Troyes: Lancelot's Two Steps and Their Context», *Speculum* LXIII, 1988, págs. 271-292.

Vilella, Eduard, «Individuo e doppio nel *roman* medievale: Chrétien de Troyes», *Quaderni di filología romanza* 11, 1994, págs.7-30.

Vinaver, Eugène, «Un chevalier errant à la recherche du sens du monde: quelques remarques sur le caractère de Dinadan dans le *Tristan en prose*», *Mélanges de Linguistique Romane et de Philologie Médiévale offerts à M. Delbouille*, Gembloux 1964, págs. 677-686; también en Ibidem, *À la recherche*.

–, *À la recherche d'une poétique médiévale*, Nizet, París 1972.

Walter, Philippe, «Le solstice de Tristan», *Travaux de linguistique et de littérature* XX, 1982, págs. 7-20.

–, «Lancelot, l'archange apocryphe (Reminiscences et re-écriture dans le *Chevalier de la Charrette*)», *Lancelot. Actes*, págs. 225-238.

–, *Canicule. Essai de mythologie sur* Yvain *de Chrétien de Troyes*, S.E.D.E.S., París 1988.

–, *La mémoire du temps. Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à La mort Artu*, Champion, París 1989.

Weber, Gottfried, *Gottfrieds von Strassburg "Tristan" und die Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200*, 2 vols., J. B. Metzlersche Verlag - sbuchhandlung, Stuttgart 1953.

Weston, Jessie L., *The Legend of Sir Gawein. Studies upon its original scope and significance*, Nutt, Londres 1887.

–, *The Legend of Sir Lancelot du Lac. Studies upon its Origins, Develop ment, and Position in the Arthurian Romantic Cycle*, David Nutt, Londres 1901.

–, «The *Perlesvaus* and the story of the Coward Knight», *Modern Philology*, mayo 1923, págs. 379-389.
Wetherbee, Winthrop, *Platonism and Poetry in the Twelfth Century. The literary influence of the school of Chartres*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey 1972.
Wortsbrock, Franz Joseph, «Der Zufall und das Ziel. Über die Handlungsstruktur in Gottfrieds "Tristan"», en *Fortuna*, op. cit.
Zambon, Francesco, «Il romanzo in prosa», en Mancini, Mario, op. cit.
Zimmer, Heinrich, *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*, Adelphi, Milán 1983 (1ª edición Nueva York 1957; traducción al castellano en Paidós, Barcelona 1998).
Zink, Michel, *Les voix de la conscience*, Paradigme, Caen 1992.

Otros estudios

Argullol, Rafael, *Aventura. Una filosofía nómada*, Plaza y Janés, Barcelona 2000.
Bataille, Georges, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona 1979 (1ª edición París 1957).
Block Friedman, John, *Orphée au Moyen Âge*, Cerf, Editions Universitaires, Friburgo.
Blumenberg, Hans, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1979 (traducción al castellano en Paidós, Barcelona 2002).
Bologna, Corrado, «Alessandro e il nodo di Gordio», *Nodi*, edición de Marco Belpoliti y Jean Michel Cantor, *Riga* 10, págs. 182-216.
–, y A. Fassó, *Da Poitiers a Blaia. Prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Sicania-Messina 1991.
Brague, Rémi, *La sagesse du monde. Histoire de l'expérience humaine de l'univers*, Fayard, París 1999.
Burrow, J. A., *The Ages of Man. A Study in medieval writing and thought*, Clarendon Press, Oxford 1986.
Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millenio*, Garzanti, Milán 1988 (*Seis propuestas para el próximo milenio*,

prólogo de Esther Calvino, traducciones de Aurora Bernárdez y César Palma, Siruela, Madrid 1998).

Campo, Cristina, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milán 1987.

Cardini, Franco, *Alle radici della caballeria medievale*, La Nuova Italia, Florencia 1981.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid 1997 (1ª edición 1958).

Cirlot, Victoria, «Técnhiques guerrieres en Catalogne féodale: le maniement de la lance», *Cahiers de civilisation médiévale* XXVIIIe année, n.º 1 enero-marzo 1985, págs. 35-43.

–, «Il cimero come maschera caballeresca», *L'immagine riflessa*, XII, 1989, págs. 109-120.

–, «El juego de la muerte. La elección de las armas en las fiestas caballerescas de la España del siglo XV», *La civilità del torneo (sec. XII-XIII). Giostre e tornei tra medioevo ed età moderna, Tai del VII Convengno di studio, Narni 14-15-16 ottobre 1988*, Narni 1990, págs. 55-78.

–, *Les cançons de l'amor de lluny de Jaufré Rudel*, introducción y notas de Victoria Cirlot, traducción de Eduard Vilella, Columna, Barcelona 1996.

–, «El juego de la muerte en la cultura caballeresca», *De re militari*, edición de Germà Colón Doménech y Ricardo Pardo Camacho, *Boletín de la sociedad castellonense de cultura* LXXVII, enero-diciembre 2001, págs. 37-57.

–, «El amor de lejos y el valor de la imagen. Elaboración y negación del mito del amor en la Europa medieval», *Memoria, mito y realidad en la historia medieval*, XIII, Semana de Estudios medievales, Nájera 2002, págs. 281-310.

–, y Blanca Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Martínez Roca, Barcelona 1999.

Coomaraswamy, Ananda, *Traditional art and Symbolism*, edición de Roger Lipsey, Princeton University Press, Princeton-New Jersey 1977.

Corbin, Henry, *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, trad. de Ana Cristina Crespo, Siruela, Madrid 1996.

Dinesen, Isak, *Últimos cuentos*, trad. Alejandro Vilafranca del Casti

llo, Bruguera, Barcelona 1984.

Duby, Georges, «Les "jeunes" dans la société aristocratique dans la France du Nord-Ouest au XIIe siècle», *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations* 19 (5), sept.-oct. 1964, págs. 835-841.

–, *Le Temps des cathédrales. L'art et la société. 980-1420*, Gallimard, París 1976.

–, *Dames du XIIe siècle*, Gallimard, París 1995.

Dumézil, Georges, *Le problème des centaures*, Geuthner, París 1929.

Eliade, Mircea, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Gallimard, París 1959.

–, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, París 1968.

Emerson, Ralph Waldo, *Ensayos*, edición y traducción de Ricardo Miguel Alfonso, col. Austral, Espasa Calpe, Madrid 2001.

Enzyklopädie des Märchens. *Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden*

Erzählforschung, edición de Kurt Ranke, Walter de Gruyter, Berlín 1977.

Gregor-Dellin, Martín, *Richard Wagner*, 2 vols., Alianza, Madrid 1983.

Guénon, René, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Gallimard, París 1962.

Haas, Alois Maria, *Nim din selbes war. Studien zur Lehre von der Selbsterkenntnis bei Meister Eckhart, Johannes Tauler und Heinrich Seuse*, Universitätsverlag, Friburgo (Suiza) 1971.

–, *Sermo mysticus. Studien zur Theologie und Sprache der deutschen Mystik*, Universitätsverlag, Friburgo (Suiza) 1979.

–, «Correspondances entre la pensée eckhartienne et les religions orientales», *Voici Maître Eckhart*, págs. 373-383.

H e g e l , G . W. F. , *Vorlesungen über die Ästhetik*, II, Suhrkamp, Frankfurt 1970 (traducción al castellano de Raúl Gabás, Península, Barcelona 1991).

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tubinga 1979 (traducción al castellano de Jorge Eduardo Rivera, Trotta, Madrid 2003).

Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria.*

Ensayos en el campo de la experiencia estética, Taurus, Madrid 1992 (1ª edición Frankfurt 1977).

Jonas, Hans, *El principio de vida*, Trotta, Madrid 2000.

Jung, Carl Gustav, *Mysterium coniunctionis, Obra completa*, vol. 14, Trotta, Madrid 2002.

–, *Psicología y alquimia*, Buenos Aires 1957.

Jünger, Ernst, *La paz*, Tusquets, Barcelona 1996.

Kerényi, Karl, *Das ägäische Fest. Die Meergötterszene in Goethes Faust II*, Albae Vigiliae, n.º XI, Pantheon Akademische Verlaganstalt, Amsterdam-Leipzig 1941.

Köhler, Erich, «Sens et function du terme jeunesse dans la poésie des troubadours», *Cahiers de civilisation médiévale* VII, 1964, págs. 27-51.

Le Goff, Jacques, *L'imaginaire médiévale*, Gallimard, nrf, París 1985.

Léon-Dufour, X., *Jesús y Pablo ante la muerte*, Cristiandad, Madrid 1982.

Positionen der Negativität. *Poetik und Hermeneutik VI*, edición de Harald Weinrich, Fink, Munich 1975.

Rahner, Hugo, «Il mistero cristiano e i misteri pagani», *I culti misterici, Quaderni Eranos*, Como 1995 (reedición).

Roux, Jean Paul, *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*, Península, Barcelona 1990.

Saurma-Jeltsch, L., *Die Miniaturen im "Liber Scivias" der Hildegard von Bingen*, Reichert Verlag, Wiesbaden 1998.

Scheler, Max, «Tod und Fortleben», en *Schriften aus dem Nachlass*, vol. 1, Bouver Verlag, Bonn 1986, págs. 9-64; traducción al castellano de X. Zubiri, *Muerte y supervivencia*, Encuentro, Madrid 2001 (1ª edición 1933).

–, *De lo eterno en el hombre. La esencia y los atributos de Dios*, traducción de X. Zubiri, Revista de Occidente, Madrid 1934 (1ª edición 1921).

Schmitt, Jean Claude, «Jeunes et danse de chevaux de bois», *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essai d'anthropologie médiévale*, Gallimard, París 2001.

Schramm, Percy Ernst, *Sphaira. Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth*

II. Ein Beitrag zum "Nachleben" der Antike mit 84 Lichtdrucktafeln und 6 Textabbildungen, Anton Hiersemann, Stuttgart 1958.

Sears, Elizabeth, *The Ages of Man. Medieval Interpretations of Life Cycle*, Princeton University Press 1986.

Simmel, Georg, *Cultura femenina y otros ensayos*, Alba, Barcelona 1999.

Sloterdijk, Peter, *Esferas* I, traducción de Isidoro Reguera, Siruela, Madrid 2003.

Stanesco, Michel, *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Brill, Leiden 1988.

Stauffer, M., *Der Wald. Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter*, Zurich 1958.

Taubes, Jacob, «Vom Adverb "nichts" zum Substantiv "das Nichts". Überlegungen zu Heideggers Frage nach dem Nichts», *Positionen der Negativität*, págs. 141-154.

Torrance, Robert M., *The Spiritual Quest. Transcendence in Myth, Religion and Science*, University of California Press, Berkeley 1994.

Van der Leeuw, G., *La religion dans son essence et ses manifestations*, Payot, París 1970.

Voici maître Eckhart, textos y estudios reunidos por Emilie zum Brunn, Jêrome Millon, Grenoble 1994.

Vries, Jan de, *La religion des celtes*, Payot, París 1963.

Wapnewski, Peter, *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*, C. H. Beck, Munich 1978.

Weil, Simone, *La gravedad y la gracia*, Caparrós, Madrid 1994.

–, *A la espera de Dios*, Trotta, Madrid 1993.

–, y Joë Bousquet, *Corrispondenza*, edición de Adriano Marchetti, Se, Milán 1994.

Wood, Christofer S., *Albrecht Altdorfer and the origins of the Landscape*, Reaktion Books, Londres 1993.

Zambrano, María, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona 1986.

–, *La confesión: género literario*, Siruela, Madrid 1995 (1ª edición 1943).

Zimmer, Henrich, *Mitos y símbolos de la India*, trad. Francisco Torres Oliver, Siruela, Madrid 1995 (1ª edición Washington 1946).

I. Figuras del destino

1 Cristina Campo, «Il flauto e il tappeto», en *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milán 1987: «La scena del destino è cóncava, tacita e risonante come la cassa di un prezioso strumento; è il "liuto sospeso" di Poe», pág. 118.

2 Isak Dinesen, «La página en blanco», en *Últimos cuentos*, trad. Alejandro Vilafranca del Castillo, Bruguera, Barcelona 1984, pág. 103 y ss.

3 Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, texto establecido, presentado y anotado por Peter F. Dembowski en: *Oeuvres complètes*, edición dirigida por Daniel Poirion, Bibliothèque de la Pléiade, nrf Gallimard, París 1994. Chrétien de Troyes, *Erec y Enid*, traducción de C. Alvar, A. Rossell y V. Cirlot, Siruela, Madrid 1987.

4 Franco Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, La Nuova Italia, Florencia 1981 (acerca de la transformación del guerrero en bestia, cf. págs. 71-110); Georges Dumézil, *Le problème des centaures*, Geuthner, París 1929 (acerca del uso de las máscaras en los rituales); V. Cirlot, «Il cimero come maschera cavalleresca», en *L'immagine riflessa* XII, 1989, págs. 109-120.

5 *Yvain ou Le chevalier au lion*, texto establecido por Karl D. Uitti, traducido, presentado y anotado por Philippe Walter, en *Oeuvres*, cit.; Chrétien de Troyes, *El Caballero del León*, introducción y traducción de Isabel de Riquer, Alianza, Madrid 1988.

6 Acerca de la estructura del roman, ver Jean Frappier, *Étude sur Yvain ou le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*, Sedes, París. Ver también Maurice Accarie, «La structure du *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes», *Le Moyen Âge*, LXXXIV, 1978, págs. 13-34.

7 Michel Stanesco, «Le lion du chevalier: de la stratégie romanesque à l'émblème poétique», en *Littératures* XIX, 1988, págs. 13-35 y XX, 1989, págs. 7-13. La cita se encuentra en la pág. 17. En este artículo, M. S. reconstruye la historia del motivo literario del león agradecido, desde su aparición en la obra de Aulo Gelio (s. II) hasta el siglo XII (crónica de Jaufré Vigeois, (ca. 1180), Alejandro Neckham (finales del s. XII), en testimonios quizás posteriores a Chrétien pero que atestiguan la difusión de la leyenda a través de la oralidad. M. S. discute la idea de la obra de Chrétien como «comedia», «farsa», planteada por Peter Haidu (*Lion-queue-coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*, Droz, Ginebra 1972).

8 Ernst Jünger, *El nudo gordiano* (1953), en *La paz*, Tusquets, Barcelona 1996, págs. 61 y 164. Ver también Corrado Bologna, «Alessandro e il nodo di Gordio», en *Nodi*, *a cura di Marco Belpoliti et Jean Michel Cantor*, Riga 10, págs. 182-216. Cristina Campo habla también de «figura del destino», pág. 129.

9 *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes. The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, edición de Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones y Lori Walters, 2 vols., Rodopi, Amsterdam 1993 (vol. I, fig. 69, pág. 287).

10 Art. cit., XX, pág. 9.

11 Cristina Campo, «Il flauto e il tapetto», en: *Gli imperdonabili*, cit., pág. 129: «Figura del destino è la grande foresta: per la paura che veglia alle sue soglie, l'estensione incalcolabile, la molteplicazione dei sentieri (così che è possibile, come all'antico eroe nordico, cavalcare per secoli e ritrovarsi sempre allo stesso punto), la luce fitta e tremante che non è il giorno e non è la notte».

12 *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette*, texto establecido, traducido, presentado y

comentado por Daniel Poirion, en *Œuvres*, cit.; Chrétien de Troyes, *El Caballero de la Carreta*, presentación y traducción de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Alianza, Madrid 1983.

13 Jacques Ribard, *Chrétien de Troyes. Le Chevalier de la Charrette. Essai d'interprétation symbolique*, Nizet, París 1972. Ananda K. Coomaraswamy, «Literary Symbolism», en *Traditional art and Symbolism*, edición de Roger Lipsey, Princeton University Press, Princeton-New Jersey 1977, págs. 323-331: «Traditional punishments (e. g., crucifixion, impalement, flaying) are based on cosmic analogies. One of these punishments is that of the tumbril: whoever is, as a criminal, carted about the streets of a city loses his honor and all legal rights; the "cart" is a moving prison, the "carted man" a prisoner. That is why, in Chrétien's *Lancelot*, the Chevalier de la Charrette shrinks from and delays to step into the cart, although it is to take him on the way to the fulfilment of his quest. In other words, the Solar Hero shrinks from his task, which is that of the liberation fo the Psyche (Guénévere)…» (pág. 326).

14 Edición cit., *Œuvres*, pág. 1.235: «En fait, il y a là deux dyptiques qui s'articulent autour du *Chevalier de la Charrette*. L'un nous propose la double formule du blazon positif et négatif, le Lion, symbole de valeur positive, s'oposant a la Charrette, symbole de valeur negative» (el segundo díptico al que se refiere D. P. estaría formado por la reina y el Graal, según propuso Charles Mèla, *La Reine et le Graal*, Le Seuil, París 1984).

15 Max Scheler, *Ordo amoris*, en *Lo eterno en el hombre*, traducción de X. Zubiri, *Revista de Occidente*, Madrid 1934 (escrito en los años 1916-1917 y publicado póstumamente), pág. 121.

16 Ibidem, págs. 114 y 121.

17 *Quant me sire Gauvain l'oï,/Si le tint a molt grant folie/Et dit qu'il n'i montera mie,/Car trop villain change feroit/Se charrete a cheval chanjoit* (vv. 388-392), *Lancelot*, cit. en *Œuvres*, cit.

18 El pasaje corresponde al momento en que en el Cementerio donde Lancelot ha levantado la lápida que nadie podía levantar el monje le dice: *Sire, or ai grant envie/Que je seüsse vostre non;/Diriez le mie vos? Je? Non!* (vv. 1926-1928), que Daniel Poirion comenta: «Ce "non", nom négatif du héros en attendant qu'on découvre le vrai, au vers 3666 (cuando por vez primera en el roman el caballero innombrado es llamado "Lancelot") nous fait penser à celui dont se couvre Ulysse ("Personne"). Mais chez le héros grec il s'agit de ruse. Ici il y a comme une opposition au code habituel des relations humaines. Lancelot, esprit négateur, héros négatif?» (pág. 1.271, *Lancelot*, cit., en *Œuvres*, cit.).

19 Folio 1 del ms. BN fr. 122.

20 *Perceval ou Le Conte du Graal*, texto traducido, presentado y anotado por Daniel Poirion, en *Œuvres*, cit. Citaré por la edición de Martín de Riquer, *Li Contes du Graal. El Cuento del Grial*, el Festín de Esopo, 1983 (basado en el texto de William Roach).

II. La aventura como forma de vida

1 Reto R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, Champion, París 1968 (1ª ed. 1941), pág. 153, los compara con la célebre estrofa de Verlaine *(Et je m'en vais...)*, para destacar el diferente sentimiento que generan: «La ligne rythmique (en Verlaine), après un double élan, marqué par les deux premières rimes plates, tombe comme un oiseau atteint en plein vol et se perd dans la vague, emporté par le hasard qui lui enlève toute direction fixe. Chez

Chrétien, la communauté de l'effort humain, du départ, de la recherche d'une solution, est sauvée malgré le conflit précédent des époux».

2 Jean Frappier, «La brisure du couplet dans Erec et Enide», en *Études d'histoire et de critique littéraire,* Champion, París 1976, págs. 101-121.

3 Georg Simmel, «La aventura» (1910), en: *Cultura femenina y otros ensayos*, trad. de G. Dietrich, Alba, Barcelona 1999, págs. 15-34: «Formulado en términos generales: la forma de la aventura consiste en que se sale del contexto de la vida» (pág. 15). La oposición entre vida y aventura, le permite asimilar la aventura y el arte: «Precisamente porque la obra de arte y la aventura se oponen a la vida (aunque con diferente tipo de oposición), una y otra son análogas a la totalidad de una vida, como se representa en la brevedad y la concentración de la vivencia onírica» (pág. 18). De pronto, G. S. da un giro a este planteamiento: «Por más que la aventura parezca reposar en una diferencia con respecto a la vida, la vida se puede sentir en su totalidad como una aventura. [...] El que tiene esta actitud única hacia la vida ha de presentir por fuerza una unidad superior que abarca su totalidad, una especie de super-vida que se relaciona con aquélla como la totalidad de la vida misma con los sucesos uno por uno que constituyen para nosotros las aventuras empíricas» (págs. 20-21). Cuando la totalidad de la vida se concibe como una aventura, nos encontramos ante una concepción religiosa de la vida: «Cuando el curso de nuestra vida terrenal sólo es un simple estadio previo al cumplimiento de un destino eterno, cuando en la tierra sólo poseemos un pasajero lugar de parada y no una patria, el sentir general es que la vida es en su totalidad una aventura; con lo que queda expresado que los síntomas de la aventura confluyen en ella: que está fuera del verdadero sentido y del transcurrir constante de la existencia, sin por ello dejar de estar unida a ella por un destino y un simbolismo secreto; que es una casualidad fragmentaria y, al mismo tiempo, cerrada como una obra de arte con un principio y un fin; que como un sueño está destinada a ser olvidada; que como el juego se opone a la gravedad, pero como el "va a la banca" del jugador apuesta a la alternativa de una máxima ganancia o destrucción» (pág. 21). La identificación de vida y aventura se debe, sin duda, a una concepción religiosa de la existencia, como expone G. S., aunque no se trata sólo de eso. Como señaló Elena Eberwein, con la que estamos perfectamente de acuerdo, la aventura aparece como una valiosa forma de vida *(vollwertige Lebensform)* y le es ajeno el carácter peyorativo que se le ha venido otorgando desde Hegel (*Zur Deutung mittelalterlicher Existenz*, Kölner Romanistische Arbeiten, t. 7, Ludwig Röhrscheid Verlag, Bonn-Colonia, 1933, pág. 29).

4 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, II, Suhrkamp, Frankfurt 1970 (*Lecciones de estética*, II, trad. de Raúl Gabás, Península, Barcelona 1991), que concibió «lo aventuresco» *(Abenteuerlichkeit)* como el tipo fundamental *(Grundtypus)* de la forma romántica *(romantische)* del arte, íntimamente vinculada a la caballería y a lo novelesco *(romanhaft)*. Lo definió así: «Pero en tanto nos encontramos aquí en el suelo de la individualidad autónoma, que arranca de sí tal como se encuentra inmediatamente y así se retiene a sí misma, en consecuencia esta desacralización afecta también al carácter actor, que con sus fines casuales sale a un mundo casual, con el que no puede unificarse en un todo congruente. Esta relatividad de los fines en un entorno relativo, cuya determinación y complejidad no radica en el sujeto, sino que se determina externa y casualmente, y así produce tanto colisiones casuales como un barullo de complicaciones *(durcheinandergeschlugene Verzweigungen)*, constituye lo aventuresco *(das Abenteurliche)*, que ofrece el tipo fundamental *(Grundtypus)* de lo romántico para la forma de los hechos y acciones» (págs. 154155 de la traducción y pág. 212 del original). Por los ejemplos citados, Hegel parece pensar en la literatura del siglo XVI (Ariosto y Cervantes, Shakespeare), sin tener en cuenta, por supuesto, la novela artúrica de los siglos XII y XIII. Cuando se refiere a esta época al hablar de las cruzadas, parece desconocer totalmente la concepción simbólica del

mundo imperante en el siglo XII, según la cual lo sensible conduce a lo inteligible, lo visible a lo invisible, y en modo alguno implica una confusión: «Bajo este aspecto podemos calificar las cruzadas como la aventura conjunta de la Edad Media, una aventura rota y fantástica en sí misma *(ein Abenteuer, das in sich selbst gebrochen und phantastisch war)*, una aventura de tipo espiritual, pero sin verdadero fin espiritual y mentirosa en relación con las acciones y los caracteres. Pues en relación con el momento religioso las cruzadas tienen un fin sumamente vacío y externo. La cristiandad debe tener su salvación solamente en el espíritu, en Cristo, que ha resucitado, ha sido elevado a la diestra del Padre y encuentra su realidad viva, su morada en el Espíritu, no en su sepulcro y en los lugares sensibles, inmediatamente presentes de su permanencia temporal de entonces. Pero el impulso y la añoranza religiosa de la Edad Media se dirigían solamente al lugar de la historia de la pasión del Santo Sepulcro» (pág. 155). «Así se quería ganar algo, espiritual, interior, pero se miraba al lugar meramente exterior, del cual había desaparecido el espíritu [...] Esa ambigüedad constituye aquí lo roto, lo fantástico, donde lo exterior invierte lo interior y a la inversa, en lugar de armonizar ambos aspectos» (pág. 156 y pág. 213 del original alemán). Y de las Cruzadas pasa al Grial: «Es un fin semejante, la búsqueda del santo Grial, un fin místico, por una parte, y fantástico, por otra, así como aventuresco en la ejecución *(in der Durchführung abenteuerlich)*» (pág. 156 y pág. 214). En definitiva, se niega aquí el valor y la función del símbolo.

5 Ver la voz *Abenteuer* redactada por Max Lüthi: latín vulgar, *adventura*, sustantivo verbal de *advenire*; en alemán (s. XII): *âventiure*, en *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, edición de Kurt Ranke, Walter de Gruyter, Berlín 1977.

6 Elena Eberwein, cit., pág. 31: «Bemerkenswert ist hier die allernächste Verwandschaft unseres Wortes mit jenem, das das Grunderlebnis der christlichen Welt bezeichnet, dem Erscheinen und Verweilen Christi im Diesseits. Zugleich aber und mit einer formalen Veränderung, deren Sinn letzlich nicht festzulegen ist, bekommt es eine Mannigfaltigkeit der Verwendungen, auf Grund derer es in der Gesamtheit des gegenwärtigen gelebten Lebens wirksam werden kann» (pág. 31). «Es ist klar, dass für uns Zufall und Schicksal zwei ganz verschiedenen Sphären angehören, ja, dass es unsern Gefühl widerspricht, sie zu vereinigen und wir das Wort Schicksal degradieren, wenn wir es als Zufall bewerten. Um die volle Wirksamkeit des mittelalterlichen Wortes zu fassen, ist es jedoch nötig, den Einklang der einzelnen Bedeutungen in ihrer primären Einheit zu sehen» (pág. 32).

7 Max Lüthi, *Enzyklopädie des Märchens,* cit., pág. 16.

8 Para la relación entre búsqueda y pregunta *(quaerere* y *queste)* ver Robert M. To - rrance, *The Spiritual Quest. Transcendence in Myth, Religion, and Science*, University of California Press, Berkeley 1994, págs. 50-57, aunque este tema será tratado en el capítulo VI de este libro.

9 *Yvain ou le Chevalier au lion*, edición de Karl D. Uitti, en *Œuvres*, cit.; la traducción es de I. Riquer. Más adelante en el mismo relato, Calogrenante encuentra a un *vilain* y en la conversación de ambos se manifiesta la inmensa distancia que separa los dos mundos, el de la caballería y el de los *vilains* (comerciantes, habitantes de las ciudades, burguesía); y la aventura constituye el signo de esa distancia, tal y como sostuvo Erich Köhler: «La vida peligrosa que lleva el caballero errante se convierte en su característica más profunda y la virtud suprema de su estamento, en un pasaje significativo del *Yvain* la *aventure* se convierte en el signo de la distancia abismal entre el caballero y el resto de la humanidad. [...] Dos mundos se enfrentan aquí bruscamente, totalmente extraños uno al otro» (págs. 64-65). *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, trad. Blanca Garí, Sirmio, Barcelona 1991 (*Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Max Niemeyer, Tubinga 1970, 1ª edición 1956, pág. 70).

10 Erich Auerbach, «La salida del caballero cortesano», en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México 1988 (1ª edición Berna 1942): «Calogrenante cuenta a la "tabla redonda" del rey que hace siete años salió en busca de aventuras, solo, armado, como corresponde a un caballero, y que encontró un camino a la derecha, que atravesaba un bosque espeso. Quedamos perplejos. ¿A la derecha? He aquí una extraña determinación del lugar, empleada, como está, en un sentido absoluto. En una topografía natural, sólo podría tener sentido empleada relativamente. Por lo tanto, en este caso tiene un sentido moral; se trata, sin duda, del "camino derecho" encontrado por Calogrenante. Confírmase esta suposición porque el camino es escabroso, como les pasa a todos los caminos derechos: durante el día nos conduce a través de un espeso bosque, lleno de espinos y maleza, y a la noche nos lleva a la buena meta, una fortaleza, en la cual Calogrenante es recibido con alegría, como si fuera un huésped esperado largo tiempo».

11 *...Breceliant/Dont Breton vont sovent fablant,/Une forest mout longue e lee,/Qui en Bretaigne est mout loee./La fontaine de Berenton/Sort d'une part lez un perron./Aler soleient veneor/A Berenton par grant chalor,/E a lor corz l'eve espuisier/E le perron desus moillier;/Par ce soleient pluie aveir,/Issi soleit jadis ploveir/En la forest e environ;/Mais je ne sai par quel raison./La suent l'en les fees veeir,/Si li Bretunz disent veir./E altres merveilles plusors./Aires i sueut aveir d'ostors/E de granz cers mout grant plenté,/Mais vilain ont tot deserté./La alai jo merveilles querre,/vi la forest e vi la terre;/Merveilles quis, mais nes trovai./Fol m'en revinc, fol i alai,/Fol i alai, fol m'en revinc,/Folie quis, por fol me tinc* (v. 6395 y ss.), cit., en M. Stauffer, *Der Wald. Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter*, Zurich 1958, pág. 46, que comenta el pasaje atendiendo al hecho de que el bosque de Broceliandia ya era conocido antes de Wace (1160) y que pertenecía a la tradición bretona como el lugar de las maravillas. Interesante es la postura que adopta Wace con respecto a dicha tradición, negando la realidad de lo maravilloso del bosque. Señala también el cambio de orientación tan significativo con el que Chrétien adopta dicha tradición en el *Yvain*.

12 Heinrich Zimmer, *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*, Adelphi, Milán 1983 (1ª edición Nueva York 1957, traducción al castellano, Paidós, Barcelona 1998), pág. 217.

13 M. Staufer, op. cit.: «Wie aus den verschiedenen angeführten Beispielen ersehen werden kann, ist die äussere Darstellung des Waldes dieselbe, sowohl in der höfisch-ritterlichen Literatur, als auch in der christlich-asketischen. Bei beiden erscheint der Wald als furchteinflössende, bedrohende Landschaft, und das Leben in ihm ist hart und entbehrungsreich. Was aber völlig verschieden ist, ist die Bewertung, die dem Wald zuteil wird. Bedeutet das Leben im Wald für den gesellschaftlich orientierten Menschen, der die überindividuelle Ordnung über die private Ansprüche stellt, an und für sich schon Sünde, so sieht der christlich-asketische gerichtete Mensch in diesem abgeschlossenen und abschliessenden Walddasein die einzige Möglichkeit zur Erretung der Seele» (pág. 104). Si bien es cierto que la vida en el bosque no está prevista (como se manifiesta en el mito tristaniano, ver cap. V de este libro) o se considera negativamente dentro de la concepción cortés, en cambio el paso por el bosque se entiende como imprescindible y entonces el bosque es valorado positivamente.

14 Jacques Le Goff, «Le désert-forêt dans l'Occident medieval», en *L'imaginaire médiévale*, Gallimard nrf, París 1985, págs. 59-75. La aparición más antigua conocida del término asocia la idea del bosque a la idea de soledad: *In foresta nostra nuncupata Arduenna, in locis vastae solitudinis in quibus caterua bestiarum geminat* (diploma de Sigiberto III de 648 para la abadía

de Stavelot-Malmédy, en que se refiere al bosque de las Árdenas: «En nuestro bosque denominado Árdenas, vasta soledad en donde se reproducen las bestias salvajes», pág. 66).

15 *Dicitur primordiales materia, quae apud Graecos dicitur «yle», latine «sylva», quam etiam Plato silvam vocat; qui, sicut silva materiam praebet aedificiis, sic primoridalis materia corporibus universis*, cit. M. Staufer, pág. 143.

16 Carl Gustav Jung, *Psicología y alquimia*, Buenos Aires 1957, pág. 250: «El ennegrecimiento, la *nigredo*, es el estado inicial, ya sea como cualidad de la materia prima, existente antes del caos o de la *massa confusa*, o bien causado por la división *(solutio, separatio, divisio, putrefactio)*».

17 Christofer S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the origins of Landscape*, Reaktion Books, Londres 1993, pág. 138 y ss. Esta obra mide 28.2 x 22.5 y se encuentra en la Alte Pinakothek de Munich.

18 *Le chevalier a l'epée*, en *Two old french Gauvain Romances*, edición e introducción, notas y glosario de R. C. Johnston y D. D. R. Owen, Scottish Academic Press, Edimburgo y Londres 1972. *El caballero de la espada. La doncella de la mula*, traducción de Isabel de Riquer, Siruela, Madrid 1984. La traducción es mía, porque he preferido hacerla más literal.

19 Jean Györy, «Le cosmos, un songe», en *Annales Universitatis Scientiarum Buda - pestinensis Sectio Philologica*, t. IV, 1963, págs. 87-110. La cita se encuentra en la pág. 90.

20 *–Et que voldroies tu trover?/–Avanture, por esprover/Ma proesce et mon hardemant./Or te prie et quier et demant,/Se tu sez, que tu me consoille/Ou d'aventure ou de mervoille* (vv. 360364), (–¿Y qué querrías encontrar? –Aventuras, para poner a prueba mi valentía y mi arrojo. Ahora te ruego y suplico que me informes, si sabes, acerca de alguna aventura o de alguna maravilla. Trad. cit., pág. 39).

21 *Die Lais der Marie de France*, edición de Karl Warnke, Niemeyer, Halle 1925 (3ª edición): *Des lais pensai qu'oïz aveie./Ne dutai pas, bien le saveie,/que pur remembrance les firent/des aventures qu'il oïrent/cil ki primes les comencierent/e ki avant les enveierent* (vv. 33-38), («No dudaba, bien lo sabía, que los primeros que empezaron con ellos, los hicieron en recuerdo de acontecimientos que habían oído», pág. 27, María de Francia, *Lais*, traducción de Carlos Alvar, Alianza, Madrid 1994).

22 Elena Eberwein, cit., pág. 35, donde discute la tesis de Leo Spitzer. Explicó el carácter fulminante de la aventura en los *lais* de María de Francia del siguiente modo: «Es wird jeweils eine schicksalhafte Wendung im Leben einer Hauptperson dargestellt, hervorgerufen durch ein zentrales Ereignis, welches seinerseits so die besondere Aufmerksamkeit des Dichters hat, dass es sich uns als der eigentliche Schwerpunkt der Handlung darstellt, als das Kraftzentrum, von dem aus menschliches Leben und Schicksal gesehen und beschrieben wird», pág. 34.

23 *Die Lais der Marie de France*, cit., págs. 5-40: *E tu, vassal, ki m'as nafree,/tels seit la tue destinee*: (vv. 107-108), le dice la cierva blanca herida a Guigemar; unos versos más adelante, el narrador sostiene que Guigemar tuvo que soportar la aventura: *Sufrir li estuet l'aventure* (v. 199), es decir, el destino que la cierva le ha anunciado. Más adelante Guigemar explica lo que le sucedió y las palabras que le dijo la cierva, y de nuevo vuelve a utilizar la palabra destino: *Quant jeo oï la destinee* (v. 326). A su vez considera que lo que le ocurrió a la cierva fue «destino»: *tute li dist la destinee/de la bisse ki fu nafree* (vv. 607-608). Pero Guigemar también emplea la palabra «aventura» para referirse al destino: *Mes se vus plest que jeo vus die/m'aventure, vus cunterai* (vv. 312-313). Con todo, parece haber una preferencia del concepto «aventura» sobre el de «destino». Por ejemplo, en el *lai Yonec*, la joven esposa, prisionera del marido celoso, se lamenta de su destino: *Lasse, fait ele, mar i fu nee!/Mult es dure ma destinee./En ceste tur sui en prisun...* (vv. 71-73), donde el concepto «destino» está

relacionado con la prisión, el marido celoso, etc.; en cambio, cuando piensa en la posibilidad de otro mundo, cuando piensa en el mundo caballeresco, entonces hace su aparición el concepto «aventura»: *Mult ai oï sovent cunter/que l'em suleit jadis trover/aventures en cest païs,/ki rehaitouent les pensis./Chevalier trovoënt puceles...* (vv. 95-99).

24 *Guigemar* en *Die Lais*, cit.: *De tant i out mespris nature/ que unc de nule amur n'out cure* (vv. 57-58).

25 Ibidem: *Oï, lasse! Jo sui ocise!/E tu vassal, ki m'as nafree,/tels seit la tue destinee:/ja mais n'aies tu medecine!/Ne par herbe ne par racine,/ne par mire ne par poisun/n'avras tu ja mes guarisun/de la plaie qu'as en la quisse,/de si que cele te guarisse,/ki suferra pur tue amur/si grant peine e si grant dolur,/qu'unkes femme tant ne sufri;/e tu referas tant pur li,/dunt tuit cil s'esmerveillerunt,/ki aiment e amé avrunt/u ki puis amerunt aprés* (vv. 106-121), (–¡Ay, desdichada de mí! ¡Muerta estoy! Y tú, vasallo, que me has herido, que tal sea tu destino: ¡no encuentres nunca remedio, ni con hierbas, ni con raíces! Ni con médico, ni con pócima tengas nunca cura de la herida que tienes en el muslo, y que sólo te pueda sanar la que padezca por tu amor tan gran pena y tal dolor como nunca una mujer sufrió, y que a ti te pase lo mismo por ella; de modo que se admiren todos aquellos que amen o hayan amado o amarán después, pág. 33, trad. C. Alvar, cit.).

26 Elena Eberwein comentaba esta confluencia entre la subjetividad y el mundo exterior, refiriéndose a Georg Simmel: «Diese Ineinandergestimmtheit von Welt und menschlicher Existenz ist nun mit jedem folgenden Wort des Gedichtes mit da, ja sie ist es, aus der ganze Gedicht überhaupt erst möglich wird. Es ist hier eine Totalität des Erlebnisses angelegt...». «Wenn Simmel das Lebengefühl des Abenteurs beschreibt als eines, in dem sich Subjektivität und allgemeiner Weltlauf noch nicht differenziert haben, dann scheint er an ähnliches gedacht zu haben, wie es uns hier vorliegt: an die Bedeutsamkeit jades "äusseren" Geschehens für das erlebende Subjekt», pág. 37.

27 Elena Eberwein destacó la inextricable relación entre el lugar y el personaje, op. cit., pág. 42; también M. Stauffer, op. cit., pág. 19: «Marie de France, die im allgemeinen die Örtlichkeiten nur ganz skizzenhaft und schematisch andeutet, gibt mit dieser detaillierten Beschreibung dem Ort eine ganz besondere Bedeutung und zeigt, dass das seltsame Schicksal, das diesem Menschen aufgebürdet ist, aufs engste mit ihm verknüpft ist und sich nur hier verwirklichen kann. Eine gleichsame magische Kraft geht von ihm aus, die den Ritter allwöchentlich zwingt, genau hier zu kommen und sein Schcksal auf sich zu nehmen. So wird der Ort zum Schicksal selbst, dem sich der Mensch nicht entziehen kann» (pág. 19).

28 Elena Eberwein, cit., pág. 51: «Der in diesem Weltbilde lebendige "Zufall" ist Wunder, Gnade, Offenbarung, jenseitiger Kräfte und diesseitiger Wahrheit, und ist so jederzeit "religiös" und auch dort wo er "weltlich" ist. Den tiefen Zusammenhang zwischen religiöser und abenteuerlich Stimmung im Mittelalter, allerdings beide verwerfend, hat Hegel schon angedeutet».

29 Julius Schwietering estableció un paralelismo entre la novela cortés y la autobiografía espiritual del místico alemán del siglo XIV Heinrich Seuse, a partir de la autocomprensión de Seuse de sí mismo como caballero y aventurero *(aventurer)*, cit. en Alois Maria Haas, *Nim din selbes war. Studien zur Lehre von der Selbsterkenntnis bei Meister Eckhart, Johannes Tauler und Heinrich Seuse*, Universitätsverlag Freiburg/Schweiz 1971, pág. 192.

30 Erich Koehler, *Ideal und Wirklichkeit*, cit., pág. 66, al fijar los objetivos de su trabajo: «Die folgende Untersuchung, die den genannten Arbeiten wesentliche Hinweise verdankt, verfolgt den Zweck, Ausbildung, Differenzierung und Wandlung des *aventure*Begriffs bis zu dem Punkte zu verfolgen, an dem seine Funktion im höfischen Menschenbild den

autonomistischen Charakter verliert und entweder in den Bann des Spiritualismus geht oder dem Eindruck der Fatalität des Daseins verfällt und in die *Fortuna*-Vorstellung übergeht» (pág. 62 de la trad. cit.). Al final del análisis y como conclusión: «Jetzt erweisen sich Möglichkeit und historische Notwendigkeit des widerspruchsvollen Zusammengehens der verschiedenen Adelsschichten mit hinreichender Deutlichkeit in dem Ziel der Ausarbeitung einer über die zweifelhafte Tageswirklichkeit hinausreichenden heilsgeschichtlichen Rolle, die zwangsläufig für den ganzen Stand, das Rittertum des höfischen Romans, gelten muss. Die Gralsuche ist das Gesamtabenteuer des Rittertums, so wie dieses sich sehen möchte, während es sich in dem andern grossen Abenteuer des Mittelalters, den Kreuzzügen, so erkennen muss, wie es wirklich ist», pág. 88 (págs. 81-82 de la trad. cit.).

31 En *Li contes del Graal*, la repentina aparición del Castillo del Graal suele ser interpretada como alusión a su carácter maravilloso, cf. Martín de Riquer, *El Cuento del Grial*, El Festín de Esopo, Barcelona 1985, pág. 233. En cambio, en la explicación de la prima a Parzival se ofrece a esta aparición una interpretación distinta: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, 6ª edición de Karl Lachmann, traducción de Peter Knecht e introducción de Bernd Schirok, Walter de Gruyter, Berlín 1998. Existe una traducción castellana de Antonio Regales, Siruela, Madrid 1999. Acerca de este asunto, me ocuparé en el cap. VI.

32 *La Queste del saint Graal*, ed. de Albert Pauphilet: «–Ciertamente –dice Galván–, lo habéis contado tan bien que ahora lo veo claro; os ruego que nos digáis por qué no encontramos tantas aventuras ahora como solíamos. –Os lo diré –le responde el buen hombre–. Las aventuras que ahora suceden son los motivos y las manifestaciones del Santo Grial; los signos del Santo Grial no aparecerán a pecadores, ni a hombres envueltos por el pecado, y por eso no os aparecerán, pues sois pecadores demasiado desleales y no debéis pensar que estos hechos que ahora suceden consisten en matar hombres, ni en acabar con caballeros, sino que son cosas espirituales, mayores y bastante mejores» (*La búsqueda del Santo Grial*, trad. de Carlos Alvar, Alianza, Madrid 1997, pág. 194).

33 Raoul de Houdenc, *Sämtliche Werke. Nach allen bekannten Handschriften herausgegeben con Mathias Friedwagner*, II. *La vengeance de Raguidel*, Slatkine Reprints 1975 (1ª edición Halle 1909). Traducción al castellano: *La venganza de Raguidel*, PPU, Barcelona 1987, realizada por los alumnos de mi curso de Novela artúrica en la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona; María del Mar Fernández Vuelta, «Reflexiones en torno a la "obra completa" de Raoul de Houdenc: el estilo constructivo y la cuestión de la autoría», en *Cultura Neolatina* LIV, 1994, págs. 65-94. Este asunto lo despliego en el cap. VIII.

34 Victoria Cirlot, «La estética postclásica de los romans artúricos en verso del siglo XIII», en *Studia in honorem prof. M. De Riquer*, IV, Quaderns Crema, Barcelona 1991, págs. 381-400.

35 *Le Haut Livre du Graal. Perlesvaus*, edición de A. Nitze y T. Atkinson Jenkins, 2 vols. University of Chicago Press, Chicago 1932-37 (reed. Phaeton, Nueva York 1972); traducción de V. Cirlot, Siruela, Madrid 2000. Ver capítulo VIII.

III. La coronación de Erec

1 Sobre la visibilidad de la literatura medieval y su carácter «mostrativo», ver Michel Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Brill, Leiden 1988. Una reivindicación del «pensamiento

por imágenes» en: Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milán 1988, págs. 81-98. Sobre la emergencia del símbolo en la literatura, cf. Ananda Coomaraswamy, «Literary symbolism», en *Traditional art and Symbolism*, ed. Roger Lipsey, Bollingen series LXXXIX, Princeton University Press, Princeton 1977, págs. 323-330.

2 Acerca del nuevo estatuto que alcanza la vis imaginativa no sólo en la novela sino en la filosofía del siglo XII, en concreto, entre los de la escuela de Chartres, ver Hans Robert Jauss, «Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität», en *Funktionen des Fiktiven*, *Poetik* X, Fink, Munich 1983, págs. 423-431.

3 Acerca de la relación entre la filosofía (escuela de Chartres) y la novela, ver Winthrop Wetherbee, *Platonism and Poetry in the Twelfth Century. The literary influence of the school of Chartres*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey 1972. Acerca de la relación entre el *Anticlaudianus* de Alain de Lille y el *Erec*, ver Claude Luttrell, *The Creation of the First Arthurian Romance: A Quest*, Arnold, Londres 1974.

4 Tal y como aparece, por ejemplo, en el célebre *Codex Manesse*, Universitäts - bibliothek Heidelberg, fol. 249, fol. 69 (s. XIV), o bien en algunos marfiles en que aparecen escenas cortesanas extraídas de las novelas, como por ejemplo el cofre del Metro - politan Museum, en que en la escena tristaniana del encuentro de Tristán e Iseo bajo el árbol, espiados por el rey Marc, Tristán lleva un gavilán e Iseo un perro, cf. Roger Sherman Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, Modern Language Association of America, Nueva York 1938 (Klaus Reprint, Nueva York 1975), fig. 122 y pág. 66.

5 El estudio de los signos de poder y su representación en la Edad Media en: Percy Ernst Schramm, *Sphaira.Globus.Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herschafts - zeichens von Caesar bis zu Elisabeth II. Ein Beitrag zum «Nachleben» der Antike mit 84 Lichtdrucktafeln und 6 Textabbildungen*, Anton Hiersemann, Stuttgart 1958.

6 J. A. Burrow, *The Ages of Man. A Study in medieval writing and thought*, Clarendon Press, Oxford 1986. Un informe de las pinturas de la torre de Longthorpe: E. C. Rouse y A. Baker, *Archaeologia* xcvi, 1955, págs. 1-57. Burrow señala el éxito del tema de las siete edades en Italia a finales de la Edad Media tanto en la decoración de iglesias como de casas, en tapices, frescos, capiteles. En el Palacio de los Dogos de Venecia se despliegan en siete caras de sus capiteles octogonales figuras que representan las siete edades, cada una con una inscripción. En los frescos del coro de los Eremitani de Padua del siglo XIV y en los del Palazzo Trinci de Foligno de principios del s. XV se representaron las edades con sus correspondientes planetas. Como ejemplo más elaborado cita los frescos de la fachada de la casa Sforza Almeni en Florencia: siete óvalos representan las siete edades del hombre acompañada cada una de una virtud teologal o cardinal: infancia/caridad, niñez/fe, adolescencia/esperanza, juventud/templanza, madurez/prudencia, vejez/fuerza, decrepitud/justicia. En correspondencia con estas siete representaciones se situaron las siete artes liberales, los dioses del planetario y sus signos zodiacales (pág. 44). Señala también el carácter elaborado de las pinturas en los muros interiores de Longthorpe: pájaros, animales, dragones, santos, eremitas, apóstoles, evangelistas, la Natividad, músicos, reyes, los cinco sentidos, las doce labores de los meses, y las siete edades del hombre. Este último tema sigue la línea de un arco: *infans* en una cuna, *puer* con una peonza, *adolescens* casi borrado,*iuvenis* en la cima del arco con un gavilán en el puño, *senior* con una espada a su lado (¿y también un gavilán?), *senex* con una bolsa de dinero y *decrepitus* con muletas (pág. 44). En el salterio de Lisle destacan las inscripciones con clara intención moralista, que acompañan las representaciones de cada una de las edades: en el círculo central, donde se representó el rostro de Dios: *Cuncta simul cerno, ratione guberno* (Lo veo todo al mismo tiempo y gobierno por la razón). El quinto medallón, que corresponde a la madurez dice: *Rex*

sum, rego seculum (Soy rey, gobierno el siglo). Como conclusión de la comparación entre las pinturas de Longthorpe y el salterio de Lisle, Burrow sostiene: «The figure of *juvenis* high on the Longthorpe wall differs iconographically from the royal figure that dominates the psalter picture (where the hawk is carried by the age immediately preceding); but both represent the same short of *acme* to which human life climbs and from which it soon declines» (pág. 46).

7 La interpretación del *Erec* como un relato de soberanía superó la idea de la obra como un relato de amor y matrimonio. Cf. Donald Maddox, *Structure and sacring. The Systematic kingdom in Chretien's* Erec et Enide, French Forum, Lexington-Kentucky 1978, pág. 24: «In short, the entire romance is interspersed with matters pertaining to kingship, and their cumulative impact is indelibly reinforced by the magnificent coronation. The shift in the final scene from a dynamic to a static presentation of the knight-king and the richly emblematized ceremony give rise to the idea that, in Erec, Chrétien was attempting a fictional exploration of the nature of kingship to the status of an instructive paradigm».

8 Por ejemplo, de Perceval se dice que «cuando murió el rey Uterpandragón tenía poco más de dos años (v. 458) –comenta Martín de Riquer en nota– y entonces empezaron las calamidades a partir de las cuales el Rey del Grial se alimenta con la Eucaristía (v. 6429), y ello ocurre hace quince años, según la copia de Guiot, y doce según nuestro texto, de Roach, y otros cinco manuscritos. Como esto último se explica cinco años después de que Perceval saliera de la morada de su madre, ello supone que empezó sus aventuras a los doce años (copia de Guiot) o a los nueve (texto de Roach). La *Percevals-Saga* escandinava afirma que Perceval tenía doce años cuando comienza la narración» (Chrétien de Troyes, *Li Contes del Graal. El Cuento del Grial*, por Martín de Riquer, El Festín de Esopo, Barcelona 1985, pág. 89). No deja de ser interesante el hecho de que la *pueritia* se representara en ocasiones con la figura de un niño equipado con arco y flechas (tal y como se representó en la *Rueda de la vida* de William de Brailes, fig. 10, Burrow, cit.), lo que constituye un atributo muy semejante al de los «tres venablos» con los que sale equipado Perceval de la casa de su madre. En esta obra, Chrétien se habría propuesto trazar un recorrido vital más extenso que el del *Erec*, pues aunque no tengamos el final del roman parece que la historia estaba abocada a convertir a Perceval en el Rey del Grial; es decir, de nuevo nos situaríamos en la cima de la rueda, aunque esta vez se habría pasado de la *pueritia/adolescentia* hasta la *iuventus/virilitas*. La diferenciación entre *pueritia* y *adolescentia* depende de las divisiones de las edades, así como también oscilan los años que se atribuyen a cada una de las edades, aunque lo que está claro es que Perceval se sitúa en una edad (o dos) anterior a Erec.

9 Según J. A. Burrow, cit., la división de la vida en tres edades corresponde a los biologistas, la división en cuatro a los fisiologistas, y la división en siete a los astrólogos. En el *Convivio* (IV, xxiii y xiv) Dante utiliza la imagen del arco para hacer referencia al *cursus aetatis* y se basa en el modelo aristotélico triádico de *augmentum*, *status*, *decrementum*, para seguidamente dar paso a la división en cuatro edades: *adolescenza* (periodo de crecimiento hasta los 25 años), *gioventute* (periodo de madurez de los 25 a los 45 años con su punto culminante en los 35), *senettute* y *senilitate* (el periodo de declive de los 45 hasta los 70 años), a las que hace corresponder las cuatro combinaciones de cualidades contrarias (calor/humedad, calor/sequedad, frío/sequedad, frío/humedad, considerando además las correspondencias con las estaciones: primavera/verano/otoño/invierno, e incluso las horas del día. Para aludir al «punto culminante de la vida» Dante utiliza el concepto *colmo*, equivalente al *acme* aristotélico y al *status* latino, y lo sitúa a la edad de treinta y cuatro años según el ejemplo de Cristo (cuya muerte es su coronación). San Isidoro siguió el mismo esquema que san Agustín: la división en seis edades, aunque a diferencia de aquél concedió un número de años a cada edad: *infantia* (hasta los siete

años), *pueritia* (hasta los catorce), *adolescentia* (hasta los veintiocho), *iuventus* (hasta los cincuenta), *gravitas* (hasta los setenta), *senectus* (hasta la muerte), pág. 80 y ss.

10 *Obras completas de Dante Alighieri*, versión castellana de N. González Ruiz, BAC, Madrid 1994 (*El Convite*, tratado 4, XIII y XIV, págs. 677-681).

11 Georges Duby, «Les "jeunes" dans la société aristocratique dans la France du NordOuest au XIIe siècle», *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations* 19 (5), sept.-oct. 1964, págs. 835-846, y también en *Hommes et structures du Moyen Âge*, Mouton, París-La Haye 1973, págs. 213-225; Erich Koehler, «Sens et function du terme jeunesse dans la poésie des troubadours», *Cahiers de civilisation médiévale* VII, 1964, págs. 27-51, también: «Bedeutung und Funktion des Begriffs "Jugend" (joven) in der Dichtung der Trobadors», *Vermittlungen. Romanistische Beiträge zu einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft*, Fink, Munich 1976, págs. 45-63. Nótese que aunque ambos estudios aparecieron el mismo año, el de E. Koehler es posterior, pues cita a Duby: «Duby ist im Recht, wenn er schreibt, dass "la 'jeunesse' formait le public par excellence de toute la littérature que l'on appelle chevaleresque, et qui fut sans doute composée avant tout à son usage". Wir gehen noch weiter und sehen in der "Jugend" nicht nur das Publikum, sondern Ursprung und Nährboden dieser Dichtung. Eine Schicht von *marginal men* erwirbt sich ein Kollektivbewusstsein im Kontakt zum Adel und in der Erfahrung des Hoflebens» (pág. 62). Cf. también dentro de esta orientación José Enrique Ruiz Doménech, *La caballería o la imagen cortesana del mundo*, Génova 1984.

12 El *Tractatus* lo comenta J. A. Burrow, op. cit., pág. 37 y ss. El término *conjointure* ha sido muy comentado. Me remito a Douglas Kelly, «The Source and Meaning of *conjointure* in Chrétien's *Erec* 14», *Viator* I, 1970, págs. 179-200, que encuentra el sentido fundamental en el latín *iunctura* empleado por Horacio y sus numerosos comentadores antiguos y medievales: «acción de unir», de «componer».

13 Reto R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, Champion, París 1968 (1ª ed.), introdujo la idea del significado simbólico del roman a partir del *Comentario* de Bernardo Silvestre de la *Eneida*, interpretada en su totalidad como «imagen de la vida humana», pág. 8. Ver *Commentary on the First Six Books of the Aeneid of Vergil*, edición de Julian Ward Jones y Elizabeth Frances Jones, University of Nebraska Press, Lincoln y Londres 1977. El propio Dante se hace eco de la tradición que veía en la *Eneida* el despliegue de la vida humana (cf. Burrow, cit., pág. 119).

14 W. Wetherbee, cit., pág. 237 y ss. Establece del siguiente modo la comparación: «We are obviously intended to ponder the relevance of the story of Aeneas to that of Erec, and it is clear that there are a number of correspondences. In the early stages of the *Erec* the hero moves swiftly to the plateau of erotic fulfillment, only to be exposed as having lost all self-awareness, even as Aeneas is rebuked by Mercury and induced to abandon Dido. But Enide is, in a sense, the Lavinia as well as the Dido of Erec's career, and his reunion with her is an equally important in his career. For the discovery of her true importance in his life involves a coming to terms with himself. This new self-control is confirmed by the adventure of the "Joie de la Cort", and leads logically to his coronation. He has achieved a capacity of fruitful activity and so both attains his own Laurentum and becomes a king, like Dante, "sovra se"» (pág. 237).

15 Según la terminología hermenéutica que emplea el autor del *Commentum* a la Eneida: *Nunc vero hec eadem circa philosophicam veritatem videamus. Scribit ergo in quantum est philosophus humane vite naturam. Modus agendi talis est: in integumento describit quid agat vel quid paciatur humanus spiritus in humano corpore temporaliter positus. Atque in hoc describendo naturali utitur ordine atque ita utrumque ordinem narrationis observat, artificialem*

poeta, naturalem philosophus. Integumentum est genus demostrationis sub fabulosa narratione veritatis involvens intellectum, unde etiam dicitur involucrum (pág. 3, edición cit.).

16 Acerca del carácter conjugado, interactivo e inverso de las dos aventuras, cf. Jean Guy Gouttebroze, «La chasse au blanc cerf et la conquête de l'épervier dans *Erec et Enide*», en *Mélanges A. Planche*, Les belles lettres, París 1984, que también comenta las resonancias mitológicas de ambas aventuras. En lo que respecta a la conquista del gavilán: «Quant au concours de l'épervier, bien qu'il ait une coloration féodale qui tient à la description des structures sociales et familiales, nous pouvons penser qu'il a une origine ancienne qui se découvre dans la conquête de l'oiseau, emblème divine. Il ne s'agit pas simplement d'un épisode qu'un conteur ingénieux aurait construit à l'envers, par rapport à la chasse au blanc cerf, mais d'un authentique motif mythologique adapté, évidemment, à l'intrigue d'un roman du XIIe siècle».

17 Según Paule le Rider («L'épisode de l'épervier dans *Érec et Énide*», *Romania* 116, 1998, págs. 368-393), Chrétien se habría inspirado para este episodio en una realidad de su tiempo, las fiestas de la Asunción en Puy. Muy interesante su comentario acerca de la expresión «prendre l'épervier» (en el pasaje por mi citado, v. 813): «Ce geste, d'après le récit du vavasseur qui décrit les usages de Laluth, fait partie de l'épreuve. Pourtant, comme il n'est pas douteux dans ces passages que l'épervier ait pour destination d'être un prix de beauté, on s'étonne que la belle s'attribue elle-même ce prix, même si elle répond, ce faisant, à l'invite de son chevalier. Et lorsque Énide et sa rivale sont toutes deux auprès de la perche de l'épervier et semblent se disputer le privilège de le prendre sur le poing, on craint que ce conflit fémenin ne soit une infraction aux règles de la courtoisie. Une telle revendication du titre de "la plus belle" ne s'accorde pas avec la réserve et la douceur d'Énide. [...] C'est dans les usages de la Cour du Puy qu'il faut chercher, me semble-t-il, l'explication du geste de "prendre l'épervier". Ce geste y avait en effet un sens bien précis, il faisait partie d'un rituel. Il est noté dans la nouvelle italienne: "Qui se sentait assez riche et d'assez grand coeur prenait l'épervier sur le poing" (trad. Chabaneau). C'était la première phase de la joute poétique, l'annonce d'une candidature, comparable au défiqui commence un combat ou à la demande qui précède une ordalie. Après l'épreuve, le troubadour désigné comme le meilleur recevrait l'oiseau des mains du "sei - gneur" de la Cour, chargé de *dar l'esparvier*. Mais, pour faire le geste préliminaire de le prendre sur le poing il lui fallait du courage (coraggio, dit la nouvelle), de l'audace. [...] Dans *Érec*, le geste de prendre l'épervier sur le poing est aussi à mon avis une affirmation de soi, une demande d'épreuve. Énide, lorsqu'elle tend la main vers l'oiseau, ne veut pas se l'approprier, elle indique son droit à le posséder dans la seule mesure où elle accompagne de son geste le chevalier qui le revendique pour elle. L'épreuve au terme de laquelle sera gagné l'épervier étant un combat, on pourrait définir le geste d'Énide comme l'expression du défidu chevalier, un défilancé, en quelque sorte, par jeune fille interposée. Mais, comme nous le verrons, le combat est un duel judiciaire, le geste d'Énide ressemble davantage à la demande, nécessaire, qui précède toute ordalie» (págs. 383-384).

El motivo de la conquista del gavilán aparece en otros romans artúricos (Bel Inconnu: 1497-1866. Durmart: 1764-2313, 2314-2768. Meraugis de Portlesguez: 33-347, cf. Anita Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XIIe-XIIIe siècles)*, Droz, Ginebra 1992 [H. 1596.4]). Aparece también en el cuento dentro del tratado *De amore* de Andreas Capellanus, cf. Beate-

Schmolke-Hasselmann, «Accipiter et chiroteca. Die Artusepisode des Andreas Capellanus eine Liebesallegorie?», *Germanische Monatsschrift*, t. 63, 1982, págs. 387-417; una interpretación diferente en Corrado Bologna, «Lo sparviero, l'allodola e la quaglia», en *L'immagine riflessa* XIII, 1990, págs. 113-158.

18 Donald Maddox, op. cit., pág. 90 y ss.: «This distinction between Arthur as perpetuator of social tradition (en tanto que mantenedor de la costumbre de la caza del ciervo blanco) and Erec as instigator of personal innovation (en la conquista del gavilán) arises from two opposing types of logic in "Li premiers vers"».

19 Philippe Walter, *La mémoire du temps. Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à La mort Artu,* Champion, París 1989, págs. 234-235.

20 Sobre el simbolismo del gavilán, cf. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid 1997 (reediciones). Acerca de la relación entre el caballero y la mujer en la cultura cortés, D. Maddox la situó en una especie de «stade du miroir», en la medida en que la mujer es el espejo en donde se contempla el hombre, aun cuando también señala que no hay identidad entre ambos, sino fundamentalmente semejanza (págs. 144145). A lo largo del roman es constante la advertencia de la semejanza de Erec y Enide. D. M. entiende a Enide más bien como «ventana» a través de la cual él se descubre a sí mismo, en todo aquello que no es.

21 Philippe Walter, op. cit., pág. 476.

22 Douglas Kelly, «La Forme et le sens de la quête dans l'*Érec et Énide* de Chrétien de Troyes», *Romania* 92, 1971, págs. 326-358. Acerca del tiempo y la duración en los romans de Chrétien, ver también: Philippe Ménard, «Le temps et la durée dans les romans de Chrétien de Troyes», *Le Moyen Âge*, 1967, págs. 375-401, y Jacques Cornélis Kooijman, «Temps réel et temps romanesque: le problème de la chronologie relative d'Yvain et de Lancelot de Chrétien de Troyes», *Le Moyen Àge*, 1977, págs. 225-237.

23 D. Kelly, op. cit., pág. 330; Ph. Walter, op. cit., pág. 97.

24 Importantes las consideraciones de Ph. Walter sobre la «densidad emocional del tiempo» en el *Perceval*: «Le destin du héros semble être marqué par le vide... Les cinq premières journées du roman (la primera parte de la obra, desde la salida de la casa de la madre hasta las gotas de sangre en la nieve) s'opposent à cinq années d'aventure sur lesquelles le romancier ne nous renseignera guère. Les cinq jours primordiaux s'opposent à cinq années d'oubli et la sequence temporelle la plus courte en temps reel devient la plus longue par le jeu de l'écriture» (op. cit., pág. 111).

25 V. Cirlot y B. Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Martínez Roca, Barcelona 1999, pág. 204 y ss., en el comentario de Angela de Foligno.

26 Mircea Eliade, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Gallimard, París 1959, pág. 256 y ss.: «En quelle mesure cette Matière de Bretagne contenait-elle non seulement des restes de la mythologie celtique, mais aussi le souvenir des rites réels, il est difficile d'en décider» (pág. 257).

27 Alfred Adler, «Sovereignty as the principle of unity in Chrétien's *Erec*», *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. LX, diciembre 1945, n.º 4, págs. 917-936: *Pythagorici vero hunc numerum iustitiam vocaverunt*, decía Macrobio, y añade: *componitur de tribus et quinque*. A. A. hipotetizó que probablemente Chrétien conocía la cita de Macrobio, a quien menciona al final del *Erec* como autoridad para describir el *quadrivium* en el vestido de su protagonista. También lo recoge Jean-Paul Allard, op. cit., que añade: «Huit est ainsi le nombre de la Justice, premier devoir d'un roi et de tout chevalier. Il est clair, par conséquent,

que pour être, à un contre huit, le champion de la Justice et sortir vainqueur de l'épreuve qui le tire de l'état honteux de "recréantise", Erec doit faire appel à une vertu du ressort de la deuxième fonction: le *Courage*, qui lui permet de faire oeuvre utile et communautaire grâce à la *Force* dont il fait alors une démonstration exemplaire» (pág. 68).

28 Eduard Vilella, "Individuo e doppio nel *roman* medievale: Chrétien de Troyes", *Quaderni d i filologia romanza* 11, 1994, págs. 7-30

29 Este fue además el dato que le permitió fechar el roman, cf. Anthime Fourrier, «Encore la chronologie des oeuvres de Chrétien de Troyes», *Bulletin bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, II, 1950, págs. 70-74; cf. también del mismo autor, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Age*, París 1960; véase también sobre la relación del suceso histórico y el relato de ficción, Beate-Schmolke-Hasselmann, «Henry II Plantagenêt, roi d'Angleterre, et la genèse d'*Erec et Enide*», *Cahiers de civilisation médiévale* XXIV, 1981, págs. 241-246.

30 Jean-Paul Allard, op. cit., pág. 119.

31 Reto R. Bezzola, op. cit., págs. 227-247, y concluye su libro del siguiente modo: «Le conte est fini, l'aventure est finie, l'aventure d'Erec, l'aventure du poète. Celui-ci a réalisé, par la création poétique même, la pénétration d'un mystère qui le torturait, le mystère de la vie, de la grande aventure, née d'un autre grand mystère, l'amour, puissance qui parait d'abord nous séparer du monde jusqu'à nous le faire oublier, mais qui finit par nous y ramener, par nous faire sentir l'harmonie existant entre le monde extérieur et nous, quand nous tennos en fin le sceptre royal, où brille cette grande émeraude qui reflète tous les aspects du monde...» (pág. 247).

32 Jean-Paul Allard, op. cit.: «Or Tempérance, Courage, Prudence et Justice forment à l'évidence un assemblage trifonctionnel don't l'origine remonte en fait au Livre IV de la *République* de Platon, notamment 432 et 433, en dépit du soin que met Chrétien à invoquer l'autorité tutélaire de Macrobe (v. 6676-80) /.../ De la démonstation de Platon, il ressort une nomenclature précise des vertus qui doivent assumer chacune des trois classes de la communauté: les chefs doivent pratiquer à la fois sagesse, courage et tempérance pour atteindre à la justice qui fonde leur souveraineté; les gardiens peuvent se contenter du courage et de la tempérance; au peuple ne sera demandée que la tempérance. Hiérarchie manifestement trifonctionnelle qui nous livre la clé du destin d'Erec...» (págs. 116-117).

33 J. E. Cirlot, op. cit., voz «corona»; ver también Carl Gustav Jung, *Mysterium coniunctionis*, *Obra completa*, vol. 14, Trotta, Madrid 2002: «La elevación de la figura humana a rey o divinidad o su representación infrahumana, teriomorfa, aluden al carácter transcendente a la consciencia de la pareja de opuestos» (pág. 17). «La corona significa la totalidad de la realeza...», pág. 21.

34 Philippe Walter, op cit, pág. 586.

IV. El sacrificio: Lancelot

1 Walter Haug, *«Das Land von welchem niemand wiederkehrt». Mythos, Fiktion und Wahrheit in Chrétiens «Chevalier de la Charrete», im «Lanzelet» Ulrichs von Zaktikhoven und im «Lancelot» Prosaroman*, Max Niemeyer, Tubinga 1978, pág. 7. En la *Vita Gildae* de Caradoc de Llancarfan (1130) se relata la historia del rapto de la reina. Fue representada en la archivolta de la catedral de Modena (mediados del siglo XII), cf. R. S. Loomis, *Arthurian Legends in*

Medieval Art, Modern Language Association of America, Nueva York 1937 (repr. Nueva York 1975), pág. 32 y ss. Jacques Stiennon y Rita Lejeune, «La légende arthurienne dans la sculpture de la cathèdral de Modène», *Cahiers de civilisation médiévale*, VI, 3, 1963, págs. 281-296. El rapto de la reina es relatado en el *Iwein* de Hartmann von Aue y en el *Lanzelet* de Ulrich; al comparar todas estas versiones, Walter Haug concluyó lo siguiente: en el traslado de esta materia a la novela artúrica tuvo lugar una adaptación al género consistente en que el papel liberador pasó del rey al caballero, pues Arturo representa en el roman «das statisch potentielle Moment der höfischen Gesellschaft», y el caballero, en cambio, «die aktualisierende Bewegung», pág. 7. Es posible que en una fase de la leyenda el protagonista de la historia fuera Gauvain, por lo que su figura se mantendría como un resto de su antigua función, aunque tanto en la versión de la historia de Chrétien como en la de Ulrich, Lancelot es quien desempeña el papel principal, pág. 11.

2 El carácter «tradicional» de la historia de Lancelot ha sido puesto de manifiesto por Derek Brewer («The presentation of the caracter of Lancelot. Chrétien to Malory», en *Lancelot and Guenevere. A Casebook*, edición de Lori J. Walters, Routledge, Nueva York y Londres 1996, pág. 22). Cf. asimismo la introducción de Lori Walters, pág. xvi: «Chrétien's stroke of genius was to combine the abduction and the Fair Unknown motifs and to make the quest's rescuer her lover». El estudio clásico de todas las versiones de Lancelot es el de Jessie L. Weston, *The Legend of Sir Lancelot du Lac. Studies upon its Origin, Development, and Position in the Arthurian Romantic Cycle*, David Nutt, Londres 1901; cf. en una línea semejante, Tom Peete Cross y William Albert Nitze, *Lancelot and Guenevere. A Study on the Origins of Courtly Love*, Phaeton Press, Nueva York 1930 (reeditado en 1970); y más recientemente, Jean Markale, *Lancelot et la chevalerie arthurienne*, Imago, París 1985.

3 «Lancelot, le héros du roman n'est certainement pas aussi jeune qu'Erec», escribió Süheyla Bayrav (*Symbolisme médiéval. Béroul, Marie, Chrétien*, P.U.F., París 1957, pág. 128), sin que tal impresión pueda asentarse en ningún dato objetivo. Los romans de Chrétien se caracterizan por rechazar el principio cíclico y evolutivo propio de la literatura medieval y ampliamente desarrollado en la prosa, sustituido por una «discreción alusiva», cf. Jean Frappier, «Le Cycle de la Vulgate (Lancelot en prose et Lancelot-Graal)», *Grundriss der romanischen Literatur des Mittelalters: Le roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, t. 1, vol. IV, Carl Winter, Heidelberg 1978.

4 La visualidad que domina todo este roman fue destacada por Norris J. Lacy, *The craft of Chrétien de Troyes: an essay on narrative art*, Brill, Leiden 1980, págs. 24, 58.

5 El nombre lo pronuncia por vez primera la reina en el país de Gorre: *Lancelot del Lac a non/Li chevaliers, mien esciant*, vv. 3660-3661: Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette ou le roman de Lancelot*, edición crítica a partir de todos los manuscritos existentes, traducción, presentación y notas de Charles Méla, «Lettres gothiques», Librairie Genérale Française, París 1992.

6 Edición cit., de Charles Méla. Citaré siempre por esta edición. Sigo la traducción de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Alianza, Madrid 1983, aunque introduzco algunos cambios.

7 Un análisis detallado de la carreta, de la estructura del episodio y de la reconstrucción «arqueológica» del objeto en David J. Shirt, «Chrétien de Troyes and the cart», en *Studies in medieval literature and languages in memory of Frederick Whitehead*, edición de W. Rothwell, W. R. J. Barron, D. Blamires y Lewis Torpe, Manchester University Press, Manchester 1973, págs. 279-301, que llega a la conclusión de que Chrétien mezcló dos artefactos diferentes: la carreta que conducía al cadalso, por un lado *(gallows cart)*, y que era arrastrada por un caballo, y la carreta *(tumbril)* como instrumento de humillación, utilizada en Inglaterra, y activada

manualmente. La primera servía para castigar las *causas mayores* (homicidio, latrocinio, traición) y la segunda para las *menores*, según distinguían cuidadosamente los manuales de prácticas judiciales. Según este autor, Chrétien habría jugado con la ambivalencia del objeto, refiriéndose asimismo a la ambivalencia que invade al personaje Lancelot, héroe y traidor a un tiempo. La necesidad reconstructiva de la carreta de Chrétien procede de la convicción expresada por Jean Rychner de que «la carreta decía más cosas a los contemporáneos de Chrétien que a nosotros» (cit., pág. 286). Se suma a los críticos que han entendido el episodio como el crucial en el relato, frente a otros que le restaron importancia (pág. 282): «Such a view is unjustified and somewhat nonsensical, for Lancelot without the cart is almost as inconceivable as Roland without the horn or Tristan without the "lovendrinc"» (págs. 282-283).

8 Jean Rychner, «Le sujet et la signification du *Chevalier de la Charrette*», *Vox Romania*, 1968, págs. 50-76, pág. 75.

9 *Der Karrenritter (Lancelot) von Christian von Troyes*, edición de Wendelin Foerster, Halle 1899. En su edición Charles Méla no introduce los dos versos, sino sólo como variante al pie, pero en la traducción los incluye entre paréntesis interpretándolos del modo siguiente: «Il poursuit aussitôt son chemin [sans l'attendre l'espace d'un instant. Le temps seulement de faire deux pas,] le chevalier tarde d'y monter». En la edición de Mario Roques (*Les romans de Chrétien de Troyes*, éditée d'après la copie de Guiot (Bibl. Nat. Fr. 794), III. *Le Chevalier de la Charrette*, «Les classiques français du Moyen Age», Champion, París) los dos versos estaban suprimidos.

10 Eugène Vinaver, «Les deux pas de Lancelot», *Mélanges pour Jean Fourquet*, París 1969, págs. 355-361. La discusión prosiguió con el artículo de David F. Hult, «Lancelot's Two Steps: A Problem in Textual Criticism», *Speculum* 61/4, 1986, págs. 836-858. La crítica se dirige fundamentalmente a la idea de Vinaver del texto «autorial» («Vinaver begins and ends with the assumption that there exists a single, unique authorial text embodying that author's true intention», pág. 848), a la que contrapone la convicción de que «We will never find the definitive version of Chrétien's romances…» (pág. 856), lo cual concuerda con las orientaciones de los últimos años de la crítica textual de prescindir de la búsqueda del arquetipo o del «original perdido» para aceptar la variante. En su revisión de los manuscritos en que aparecen «los dos pasos» señala que de los tres en los que se encuentran sólo A y E citan los dos pasos, mientras que T dice: *Tant solemant pas ne demore/El chevalier que il ne monte*, de lo que concluye que «Instead of dismissing these readings as mutilations of an inexistent original, we should perhaps attempt to see why there is not a single "correct" reading. The variants in fact suggest that the scribes had difficulty understanding this lines…», pág. 845. En referencia a la crítica de Ginebra en la que se hace mención a «los dos pasos»: «In the present instance, even the significance of the "two steps" motif (the main point of Guenevere's accusation in Gorre) as an original intention of Chrétien can be called into question: Two out of the five manuscripts containing Guenevere's reproach, as quoted above, incorporate the reading "un pas" (instead of "deus pas"). Of the three remaining manuscripts that do provide "deus pas", not a single one has survived along with the same "two steps" mentioned at the earlier moment of Lancelot's hesitation», pág. 856. Una réplica a David F. Hult: Karl D. Uitti y Alfred Foulet, «On editing Chrétien de Troyes: Lancelot's Two Steps and Their Context», *Speculum* LXIII, 1988, págs. 271-292 y en su edición: *Tantost a sa voie tenue,/Qu'il ne l'atant ne pas ne ore./Tant solement deus pas demore/Li chevaliers que il n'i monte* (vv. 362-365). De nuevo volvió argumentar en contra David F. Hult, «Steps Forward and Steps Backward: More on Chrétien's *Lancelot*», *Speculum* LXIV, 1989, págs. 307-316.

11 La situación dilemática es característica de Lancelot y tiene que ver con la vacilación y la

duda, cf. más adelante nota 16.

12 San Agustín: *Et usitato iam discendi ordine perueneram in librum cuiusdam Ciceronis, cuius linguam fere omnes mirantur, pectus non ita* (*Confesiones*, Libro III, cap. IV, 7, *Obras de san Agustín*, BAC, Madrid 1974).

13 Walter Haug, op. cit.: «Diese Abwandlung verändert den Charakter des Weges, den der aventiure-Held zu gehen hat, in einer ganz bestimmten Weise. Die Problematik, um die es geht, wird weniger über eine Reihe von Stufen aufgebaut; sie scheint vielmehr von Anfang an present zu sein und wird nach und nach in ihren verschiedenen Aspekte enthüllt», pág. 38.

14 Cf. David Shirt, op. cit.

15 Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid 1997 (1ª edición 1958): «Una de las principales analogías simbólicas de la tradición universal es la del carro en relación con el ser humano. El conductor representa el sí mismo de la psicología junguiana; el carro, el cuerpo y también el pensamiento en su parte transitoria y relativa a las cosas terrestres; los caballos son las fuerzas vitales; las riendas, la inteligencia y la voluntad. Esta significación aparece también entre los cabalistas, bajo el nombre, dado al carro, de *Mercabah*. El "carro del sol" es el Gran Vehículo del budismo esotérico; el "carro de fuego" es un posible símbolo, según René Guénon, del estado sutil en su aspecto dinámico y arrebatador», pág. 126. Philippe Walter, «Lancelot, l'archange apocryphe (Réminiscences et re-écriture dans le *Chevalier de la Charrette*)», en *Lancelot. Actes du colloque des 14 et 15 janvier*, Göppingen 1984, págs. 225-238, sugiere que la carreta podría suscitar en la mentalidad del siglo XII asociaciones angelológicas y escatológicas (la Ascensión), pág. 227.

16 Ananda K. Coomaraswamy, «Literary symbolism» (1943), en *Traditional art and Symbolism*, edición de Roger Lipsey, Bollingen Series, Princeton University Press 1977.

17 Justo después de haberse subido a la carreta, Gauvain, que estaba contemplando la escena, se acerca a ella y le pregunta al enano por la reina, a lo que el enano le responde de modo semejante a como respondió a Lancelot: *Quant mes sire Gauvains l'oï,/si le tint a molt grant folie/Et dit qu'il n'i montera mie,/Car trop vilain change feroit/se charrete a cheval chanjoit* (vv. 388-392), (Cuando mi señor Gauvain lo oyó, lo consideró una gran locura, y dijo que no subiría de ningún modo, pues villano cambio haría, si cambiara un caballo por una carreta). Y así: *Cil chevalche, cil dui charretent* (v. 396), hasta llegar a un castillo en el que todos los que allí estaban «se maravillan» del caballero que va en la carreta, y todos lo comentan a voces, de modo que el caballero oye bien las injurias: *Tuit demandent: «A quel martire/Sera cist chevaliers randuz?/Iert il escorchiez ou panduz,/Noiez o ars an feu d'espines?/Di, nains, di, tu qui le traïnes,/A quel forfet fu il trovez?/Est il larrecin provez?/Est il murtriers ou chanp cheüz?»* (vv. 410-417), (Todos preguntan: ¿A qué martirio entregarán al caballero? ¿Será desollado vivo o colgado? ¿Ahogado o quemado en una hoguera de espinas? Dinos, enano, tú que lo llevas, ¿de qué crimen lo han encontrado culpable? ¿Es un ladrón probado? ¿Es un asesino o ha sido vencido en campo cerrado?). Asimismo la doncella que los acoge en el castillo, le ordena callarse pues*: Honiz est chevaliers an terre/Puis qu'il a esté an charrete* (vv. 486-487), (Desde que ha estado en una carreta, un caballero ha perdido todo su honor). Mucho más adelante, el Caballero Orgulloso le recuerda como el que estuvo en la carreta: ...*si te deüst resovenir/de la charrete ou tu montas./Ce ne sai ge se tu honte as/De ce que tu i fus menez*... (vv. 2594-2597), (...tendrás que recordar también la carreta en la que tú montaste. No sé si todavía conservas la vergüenza de haber sido llevado en ella...). En total hay nueve referencias a la carreta (citadas por D. Shirt, op. cit., pág. 298). Acerca de las dos humillaciones de Lancelot, cf. Charles Foulon, «Les deux humiliations de Lancelot», *Bulletin Bibliographique de la société arthurienne* 8, 1956, págs. 79-90. El torneo de Noauz (vv. 5581-6064) es considerado por Matilda Tomaryn

Bruckner (*Shaping Romance. Interpretation, Truth, and closure in twelfth-century French fictions*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia 1993) como una *mise en abime* de todo el roman, pág. 61. En el torneo, en efecto, se integra el episodio de la carreta, aunque corrigiendo «los dos pasos» de duda. En ese sentido me refería al «carácter absoluto» de la carreta, y Walter Haug, op. cit., nota a la supresión del carácter de ascenso progresivo en este roman. Las aventuras son más bien repeticiones de la misma problemática contemplada desde otras perspectivas.

18 Jacques Ribard, *Le Chevalier de la Charrette. Essai d'interprétation symbolique*, Nizet, París 1972. A mi modo de ver, esta obra tiene el gran valor de haber relacionado los evangelios con el roman de Chrétien indagando en el valor de la paradoja y del símbolo. Ya Alfred Adler había iniciado una lectura alegórica, haciendo de Ginebra una figura de *Ecclesia*: «A note on the composition of Chrétien's *Charrette*», en *The Modern Language Review*, XLV, n.º 1, enero 1950, págs. 33-39. La obra de J. Ribard suscitó muchas críticas. Citaré las que me parecen más adecuadas: «Lancelot is a Christ-figure, but I see no evidence that he is meant to be Christ. The cart is the cross on which he suffers, but it is not the Cross. As with Yvain's lion, the development of a messianic character does not necessarily entail a religious interpretation, but it does imply the use of a set of supporting images which might be considered religious in nature» (Norris J. Lacy, op. cit., pág. 126); o también: «Das legitimiert selbstverständlich nicht dazu, Chrétiens Romane als Allegorien zu lesen...» (refiriéndose al libro de J. Ribard, Walter Haug, op. cit., pág. 68). Cf. también Philippe Walter, «Lancelot, l'archange apocryphe. (Réminiscences et reécriture dans le *Chevalier de la Charrette*)», en *Lancelot. Actes du colloque des 14 et 15 janvier 1984*, edición de Danielle Buschinger, Göppingen 1984, págs. 225-238: «Malgré des conclusions théologiques que l'on peut discuter, l'étude de J. Ribard sur le *Chevalier de la Charrette*, reste exemplaire sur le point capital. Aucun travail d'ensemble sur ce roman de Chrétien de Troyes ne montre a ce point comment les réminiscences bibliques mettent en oeuvre l'écriture romanesque, comment tout un réseau de citations fonde la textualité d'un récit» (pág. 226), lo cual me parece absolutamente cierto.

19 J. Ribard, op. cit., pág. 60. En el prólogo a su edición de *El Caballero de la Carreta*, Charles Méla sigue en esto a Ribard y sostiene: «C'est pousser à l'hyperbole et au paradoxe le service d'amour. Mais loin qu'il s'agisse ici d'un jeu de l'esprit ou d'une jolie trouvaille galante, ce renversement donne au roman une tout autre profondeur, analogue à ce qui fut aux yeux des hommes de la fin de l'Antiquité la folie de la Croix», pág. 17; planteamiento con el que estoy totalmente de acuerdo, pues Méla habla de analogías y no de identidades. El pasaje concreto de san Pablo al que se hace referencia es 1 Cor 1, 22-25: «Así, mientras los judíos piden señales y los griegos buscan sabiduría, nosotros predicamos un Cristo crucificado: escándalo para los judíos, necedad para los gentiles; mas para los llamados, lo mismo judíos que griegos, un Cristo, fuerza de Dios y sabiduría de Dios. Porque la necedad divina es más sabia que la sabiduría de los hombres, y la debilidad divina, más fuerte que la fuerza de los hombres». Hugo Rahner, comentando la recepción del «misterio de la cruz» por los primeros cristianos, en concreto por Justino el Filósofo y Gregorio de Niza, destacaba la paradoja de que la sabiduría divina se mostrara en este «folle, piccolo símbolo». Recogía además los paralelismos entre Orfeo y Cristo a partir de un poema anónimo del siglo XIII («Il mistero cristiano e i misteri pagani», en *I culti misterici, Quaderni Eranos*, reed., Como 1995, pág. 115 y ss.). Las analogías establecidas en el siglo XII entre héroes de mitos clásicos (Orfeo, Teseo) y Cristo permitirían también la analogía entre Lancelot y Cristo, desde la clara correspondencia que puede hallarse entre Orfeo y Lancelot (ambos se encaminan al reino de los muertos en busca de la amada).

Gauvain juzga el acto de subir a la carreta como una «locura»: *Si le*

tint a molt gran folie (v. 389).

20 X. Léon-Dufour, *Jesús y Pablo ante la muerte*, Cristiandad, Madrid 1982, fijó las diferencias entre el sacrificio en el A. T. y la nueva noción que se impone en el N. T.: del sacrificio ritual al sacrificio personal: «En lo sucesivo, esa reconciliación se opera no por medio de sacrificios de animales, sino por la mediación de Jesús. Y esa mediación se realiza por la sangre. No hay que ver, pues, esta "sangre" en la perspectiva del sacrificio sangriento de las religiones ni tampoco en la de los sacrificios judíos, como si Jesús hubiera derramado su sangre a semejanza de los animales sacrificados. La sangre de Jesús corresponde a la del siervo de Yahvé, que "ha entregado su vida" por la multitud (todos)» (pág. 202). Esta idea espiritualizada del sacrificio es la que se encuentra en san Agustín: «...no te deleitarás en los holocaustos. Mi sacrificio es un espíritu quebrantado, un corazón quebrantado y humillado tú no lo desprecias» (*La ciudad de Dios*, X, 5). El «espíritu quebrantado», «el corazón quebrantado y humillado» pueden ser asimilados a la muerte mística, tal y como comentaremos más adelante.

Mario Roques, «Pour l'interprétation du *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes», *Cahiers de civilisation médiévale*, 1958, págs. 141-152, apuntó ya en esta dirección al sostener: «Lancelot a cependant des traits particuliers: c'est un amant mystique, qui n'a besoin ni de se déclarer, ni d'être encouragé; c'est aussi un amant extatique, sur lequel agit jusqu'à l'annihilation de sa personnalité propre et l'acceptation de tous les sacrifices la suele pensée de l'objet aimé, encore plus la vue ou la parole de celui-ci ou le contact de ce qui lui a appartenu...», pág. 148. Por su parte Jean Rychner comentó el amor de Lancelot como «le don total de soi-même», pág. 68, «Le sujet», op. cit.

21 Considero aquí a Lancelot y a Tristán como dos figuras de destino diferente, aunque ambos centren sus vidas en el amor. Han sido muchos los estudios que han establecido las diferencias o similitudes entre ambos personajes; como ejemplo: Jean-Charles Payen, «Lancelot contre Tristan: la conjuration d'un mythe subversif», en *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre le Gentil*, edición de Jean Dufournet y Daniel Poirion, S.E.D.E.S., París 1973, págs. 617-632. Conocida es la reticencia de Chrétien al mito tristaniano: su *Cligès* es habitualmente considerado un anti-Tristán; él mismo elaboró una versión del mito que no se ha conservado, aunque su título, a juzgar por la referencia que de él nos da en el prólogo al *Cligès*, era acerca del «rey Marc y de Iseo la rubia». La observación más lúcida me parece la de Walter Haug, op. cit.: «Der Lancelot ist Chrétien's Tristan» (pág. 87). Volveré sobre este asunto.

22 Acerca de la relación entre motivos folklóricos y contextos de escritura: «To suppose that "old folklore motifs" (of which the origin is left unexplained) are taken up into scriptural contexts, in which they survive as foreign bodies, is to invert the order of nature: the fact is that scriptural formulae survive in foklore, it may even be long after the "scripture" itself has been romanticized or rationalized in more sophisticated circles» (Ananda K. Coomaraswamy, «Loathly Bride», op. cit., págs. 367-368). Acerca de la influencia de los evangelios en la literatura tradicional, ver Derek Brewer, «The Gospels and the Laws of Folktale», en *Folklore* 90, 1979, págs. 37-52, y del mismo, *Symbolic Stories. Traditional narratives of the family drama in English Literature*, D. S. Brewer, Cambridge 1980.

23 El pasaje fue así comentado por Charles Méla: «L'extase cache en elle un voeu silencieux de mort. Intolérable à la vie, elle s'accomplirait enfin dans le suicide: la reine a seulement passé,

comme un fantôme, telle l'ombre blanche sur laquelle vainement se referment les bras de l'amant égaré auprès du corps illusoire de l'aimée» (*La Reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Du Seuil, París 1984, pág. 269).

24 San Bernado, *Obra completa,* V. *Sermones sobre el Cantar de los Cantares*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1987, Sermón 52, 3-5, comentado por Alois Maria Haas, «Mors mystica. Ein mystologisches Motiv», en *Sermo mysticus. Studien zur Theologie und Sprache der deutschen Mystik*, Universitätsverlag Friburgo, Suiza 1979, págs. 392-480, que ve en este texto el fundamento de la *mors mystica* en la Edad Media. Hass define la muerte mística como «lo que se encuentra prácticamente en todas las religiones y alude al proceso a través del cual el hombre muere voluntariamente a fin de vivir para Dios», lo cual se alcanza con un cambio de costumbres, una *conversio morum*, que implica ascesis, mortificaciones, austeridades, ejercicios (cf. Alois Maria Haas, «Correspondances entre la pensée eckhartienne et les religions orientales», en *Voici Maître Eckhart*, textos y estudios reunidos por Emilie Zum Brunn, Jérôme Millon, Grenoble 1994, págs. 373-383). Se trataría aquí de una secularización de la muerte mística (una muerte de sí para que viva la amada) dentro de la tendencia de la *fin' amor* a convertir el amor en religión. Cf. Mario Roques.

25 Charles Méla lo expresa así: «Le penser où il s'installe fait de son néant le signe ineffaçable d'une pure existence de l'Autre» (pág. 274, *La Reine*, op. cit.). La negatividad asiste las primeras creaciones trovadorescas (*Farai un vers de dreit nien* de Guilhem de Peitieu) que parecen mantener alguna relación con la teología negativa (cf. Lynne Lawner). Dentro de la teología judeocristiana la nada (el *nihil*) se concibe como «algo grande» según la expresión de Fredegiso de Tours, en tanto que concibe la creación como *creatio ex nihilo* (cf. Jacob Taubes, «Vom Adverb "nichts" zum Substantiv "das Nichts". Überlegungen zu Heideggers Frage nach dem Nichts», *Positionen der Negativität. Poetik und Hermeneutik* VI, edición de Harald Weinrich, Fink, Munich 1975, págs. 141-154).

26 En el *Cligès*, se encuentra un episodio semejante: Soredamour le regala a Alexandre una camisa cosida con hilo de oro y con uno de sus cabellos (v. 1173), y si éste lo hubiera sabido lo habría adorado como una reliquia (vv. 1193-4); episodio que se ha relacionado con un pasaje de la leyenda tristaniana según la versión de Eilhart von Oberg, en el que el rey Marc, ante la insistencia de sus barones para que contraiga matrimonio, coge un cabello dorado dejado al azar por unas golondrinas en su ventana y declara que se casará sólo con aquella a la que pertenezca el cabello, lo cual ha sido a su vez relacionado con el cuento de la *Bella de los cabellos de oro* (cf. *Cligès*, edición, traducción y notas de Philippe Walter, en Chrétien de Troyes, *Œuvres*, cit., pág. 1145).

27 Alois Maria Haas, *Correspondances*, cit. Distingue tres muertes místicas en el maestro Eckhart: la primera es el abandono de lo creado, en la que el alma debe abandonar todo cuanto ella es; la segunda muerte del espíritu debe ser superada por una muerte divina; la tercera muerte es la muerte a la «naturaleza increada», págs. 377-378; no pretendo en modo alguno con ello proponer que el roman de Chrétien contiene una profundidad teológica de esta envergadura; sólo deseo poner el acento en que el sacrificio de Lancelot (que no entiendo en sentido negativo de autodestrucción como ya se habrá podido comprender) pasa por tres muertes simbolizadas en tres imágenes (la subida a la carreta, el levantamiento de la lápida y, como veremos más adelante, el paso por el puente de la espada) que encuentran un paralelismo con la idea de la muerte en la mística, en este caso, eckhartiana. Comentaré de nuevo este pasaje en el capítulo IX.

28 *Direiez le me vos? –Je? Non!* (v. 1928), en la edición de Daniel Poirion, *Oeuvres*, cit., pág. 1271, aunque señala que en Odiseo es una astucia, mientras que en el roman de Chrétien habría

que entenderlo como una «oposición al código habitual de las relaciones humanas». En la interpretación que trato de ofrecer aquí, se trataría de la consciencia de Lancelot de su segunda muerte, su negación y sacrificio para la vida de la amada.

29 Charles Méla, edición cit., pág. 24. La visión de la tumba vacía de Lancelot me suscitó la visión de Galaad del Graal en el roman en prosa *(La Queste del saint Graal)*. Méla se pregunta: «¿Le Chevalier de la Charrete serait-il un Graal inverse?», pág. 24. A la imitación del pasaje bíblico de la *Visitatio sepulchri* ya había aludido Moshé Lazar, «Lancelot er la *mulier mediatrix*. La Quête de soi à travers la femme», en *L'Esprit Créateur*, 1969, págs. 243-256, en concreto, pág. 248.

30 Tal y como pone de manifiesto David J. Shirt, op. cit., pág. 279 y ss.: *Onques n'i ving por autre chose./Ne sai ou ma dame est anclose,/Mes a li rescorre tesoil/Et s'ai grant mestier de consoil* (vv. 2137-2140), (No he venido aquí por otra razón. No sé dónde está encerrada mi dama, pero todos mis esfuerzos tienden a socorrerla y tengo gran necesidad de consejo).

31 Roger Sherman Loomis, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, Columbia University Press, Nueva York 1949.

32 Cf. Ananda K. Coomaraswamy, «Symplegades», op. cit., págs. 521-544, y «Literary symbolism», cit., pág. 327; cf. D. L. Coomaraswamy, «The perilous Bridge of Welfare», en *Harvard Journal of Asiatic Studies*, VIII, 1944.

33 Jean Paul Roux, *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*, Península, Barcelona 1990, pág. 215, que señala que el sacrificio de sí mismo es propiamente un sacrificio cristiano, planteando que «el único verdadero sacrificio es la autoinmolación» (al comentar a G. van der Leeuw, *La religion dans son essence et ses manifestations*, Payot, París 1970, que diferenció entre sacrificio-don u ofrenda y la comida sacramental, pág. 342 y ss.). Sobre el derramamiento de sangre en el sacrificio de Cristo: «En lo sucesivo, esa reconciliación [con Dios] se opera no por medio de sacrificios de animales, sino por la mediación de Jesús. Y esa mediación se realiza por su sangre. No hay que ver, pues, esta "sangre" en la perspectiva del sacrificio sangriento de las religiones ni tampoco en la de los sacrificios judíos, como si Jesús hubiera derramado su sangre a semejanza de los animales sacrificados. La sangre de Jesús corresponde a la del siervo de Yahvé, que "ha entregado su vida" por la multitud (todos)» (X. Léon-Dufour, op. cit., pág. 202). Charles Méla, *La Reine*, cit., destaca el verbo *mahaignier* utilizado en el pasaje (v. 3107), lo que haría que «transpareciera» otro rostro de Lancelot, el del Rey Tullido (*Roi Mehaigné*) de *Li Contes del Graal*, lo cual aludiría necesariamente a la «culpa» de Lancelot (pág. 290), pues la herida del Tullido tiene su origen en el pecado. Esto le conduce a una importante confrontación entre Lancelot y Perceval: «On pourrait conclure à une simple coïncidence si d'autres convergences n'avaient deja été soulignées; de plus, la mutilation du corps est, dans le deux cas, mystérieusement rattachée au monde moral: Perceval eût ouvert son coeur à la Charité, Lancelot y purifie une souillure. Le premier devait rompre le charme sous lequel était tombée la terre du roi infirme; le second abolit les sortilèges du royaume sans retour. Le context valorise la passion dont le corps porte les stigmates. Mais, tandis que Perceval est appelé à reconnaître cette figure souffrante, Lancelot l'incarne: le Chevalier de la Charrette est aussi le chevalier "mehaigné" et le martyre qui était promis à sa honte s'accomplit maintenant pour sa gloire», págs. 290-291.

34 En la ambigüedad y ambivalencia se ha reconocido el principal problema que ofrece el roman para su interpretación: Matilda Tomaryn Bruckner, «An Intepreter's Dilema: Why are there so many interpretations of Chrétien's *Chevalier de la Charrette*?», *Romance Philology* 40, 1986, págs. 159-80.

35 *Les cançons de l'amor de lluny de Jaufré Rudel*, introducción y notas de Victoria Cirlot,

traducción de Eduard Vilella, Columna, Barcelona 1996. Un comentario de este pasaje, en V. Cirlot, «El amor de lejos y el valor de la imagen. Elaboración y destrucción del mito del amor», *Memoria, mito y realidad en la historia medieval. XIII Semana de estudios medievales*, Nájera 2002, págs. 281-310.

36 Lancelot abandona el castillo del rey Baudemagus para ir en busca de Gauvain. Las gentes del país apresan a Lancelot y corre el rumor de que lo han matado. Al enterarse la reina de esta noticia, decide dejar de comer y de beber, tremendamente atormentada por la muerte de su amigo y arrepentida por la forma en que lo trató. Dos días estuvo la reina en este duelo, de modo que se pensó que había muerto. A Lancelot le llega la noticia y desea matarse. Su tormento se expresa en forma de monólogo en el que manifiesta su duda acerca de la corrección o no de sus acciones. De nuevo todo se centra en la carreta. Lancelot se pregunta cuál ha podido ser su crimen: *Bien cuit que espoir ele sot/que je montai sor la charrete* (vv. 4348-4349), (Puede ser, pienso, que se enterara que subí en la carreta). Luego ambos se enteran de que han sido falsas las noticias.

37 Walter Haug, op.cit., pág. 43.

38 Norris J. Lacy, *The craft of Chrétien de Troyes: an essay on narrative art*, Brill, Leiden 1980: «Moreover, this technique [la analogía] profoundly affects the character of the romance in another way, for events and narrative developments with no logical connection with a character's intent nonetheless seem to be somehow psychologically determined. In other words, the same facts and forces which determine a character's reaction to events also appear to determine those events themselves and create an impression on *inevitability*» (pág. 70).

39 Charles Méla, *La Reine*, cit., pág. 272.

40 Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona 1979 (1ª edición París 1957).

41 W. Haug, op. cit., pág. 87. Al definir la diferencia entre Tristán y Lancelot, Haug lo expresa así: «Lancelot erfährt die Liebe in der Erfahrung der Grenze seiner Existenz, Tristan erfährt in der Liebe die Entgrenzung seiner Existenz, wodurch die Liebe letztlich mit dem Tod identisch ist», pág. 87.

42 Walter Haug, op. cit., comenta la semejanza de los lechos ensangrentados y el juramento en la versión de Thomas (que ofrece una variante, la de la harina en el suelo que Tristán tiene que evitar dando un salto, frente a la de Béroul que es más parecida, pero en la que no hay conexión causal entre el lecho y el juramento) y considera que la diferencia fundamental consiste en que en el juicio de Dios no se pone en juego el amor adúltero de Lancelot y la reina, con lo cual Chrétien zanjaría la cuestión, central en el *Tristán*, entre amor y sociedad (págs. 84-86). Matilda Tomaryn Bruckner compara el episodio con el *Tristán* de Béroul y Thomas, destacando las diferencias (op. cit., pág. 97 y ss.).

43 Éste es el testimonio que aparece al final del roman: *Godefroiz de Leigni, li clers,/A parfinee la charrete,/Mes nus hom blasme ne l'an mete/Se sor Crestïen a ovré,/Car ç'a il fet par le boen gré/Crestïen qui le comança./Tant en a fet des lors an ça/Ou Lanceloz fu anmurez,/Tant con li contes est durez./Tant en a fet, n'i vialt plus metre/Ne moins, por el conte malmetre* (vv. 7102-7112), (Godofredo de Leigni, el clérigo, ha llevado hasta el final la carreta, pero que nadie le reproche si ha continuado la obra de Chrétien, pues lo ha hecho de buen acuerdo con Chrétien que la empezó. La ha proseguido a partir del momento en que Lancelot es enmurado para seguir hasta el final del relato. Ésta es su parte. No quiere añadir nada, ni quitar, para no estropear el cuento).

V. El amor: Tristán

1 «Pour ceux qui les premiers l'entendirent, cette histoire concernait non pas, comme pour nous, Tristan et Iseut, mais Tristan seul: le "roman de Tristan", ce fut le titre qu'ils donnèrent aux ouvrages qui la leur contaient. Cela n'est pas surprenant. La littérature chevaleresque fut tout entière composée par des hommes et principalement pour des hommes. Tous ses héros sont masculins. Les femmes, indispensables au déploiement de l'intrigue, n'y tiennent cependant que des rôles secondaires», Georges Duby, *Dames du XIIe siècle*, Gallimard, París 1995, págs. 116-117.

2 La de Eilhart von Oberg y la saga islandesa. Me remito a la última edición de «las primeras versiones europeas»: *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, edición dirigida por Christiane Marchello-Nizia, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París 1995, cf. la introducción de Ch. Marchello-Nizia. Los romans franceses están citados siempre por esta edición.

3 La *Folie de Oxford* y la *Folie de Berna*. Entre las versiones biográficas habría que citar además: las continuaciones de Ulrich von Türheim y Henrich von Freiberg al *Tristán* de Gottfried, la saga en islandés, y el inglés *Sire Tristrem*. En el siglo XIII apareció en Francia el *Tristán en prosa*. Todas estas versiones (excepto el roman en prosa) se encuentran recogidas en el volumen de La Pléiade dirigido por Ch. Marchello-Nizia.

4 *Eilhart von Oberg*, edición de Franz Lichtenstein, Georg Olms, Hildesheim-Nueva York 1973 (1ª edición Estrasburgo-Londres 1877). La traducción al castellano es de Victor Millet: Eilhart von Oberg, Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*, traducciones de V. Millet y Bernd Dietz, Siruela, Madrid 2001.

5 Cito siempre por la edición de Wolfgang Spiewok: *Das Tristan-Epos Gottfrieds von Strassburg mit der Fortsetzung des Ulrich von Türheim nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. Germ. 360*, Akademie Verlag, Berlín 1989. La traducción al castellano es la de B. Dietz, traducción cit.

6 Thomas, *Tristan et Yseut*, texto establecido, traducido, presentado y anotado por Christiane Marchello-Nizia, en *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, ed. cit. La traducción es de Isabel de Riquer, *La leyenda de Tristán e Iseo*, recopilación de textos, traducción y prólogos de Isabel de Riquer, Círculo de Lectores, Barcelona 1995 (también en Siruela).

7 *La Folie de Tristan, version d'Oxford*, texto establecido, traducido, presentado y anotado por Mireille Demaules, en *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, ed. cit. La traducción es de Isabel de Riquer, op. cit.

8 *La Folie de Tristan, version de Berne*, ed. Mireille Demaules (cit.) y traducción de I. de Riquer, cit. El pasaje presenta dificultades, debido a lecturas poco satisfactorias. *Damoisele* (v. 451) parece referirse a Brangén, en un brusco giro en la orientación del discurso, pues antes estaba hablando a la reina. Oscuro es el significado de los versos 449450. ¿Se refiere a que es experta en estrategias por su astucia? (cf. la nota de M. Demaules, pág. 1357, edición cit.).

9 «Zu den Grundanschauungen der antiken Mysterien aber gehörte die Identität von Hochzeit und Tod einerseits, von Geburt und ewigem Hervortreten des Lebens aus dem Tode andererseits. Fast dürfen wir sie eine unbewusste Grundanschauung nennen, die auch ausserhalb der eigentlichen Mysterien zum Ausdruck kommen kannte, wo sie immer im antiken Menschen durch die Tatsache des Todes hervorgerufen wurde. Erschien sie als die *Idee* einer dem Tode gleichkommenden göttlichen Hochzeit, an keine bestimmte Landschaft –etwa an Eleusis– gebunden, so konnte ihre Begehung nur im Urelement selbst gedacht werden»

(Karl Kerényi, *Das ägäische Fest. Die Meergötterszene in Goethes Faust II*, Albae Vigiliae, Heft XI, Pantheon Akademische Verlanganstalt, Amsterdam-Leipzig 1941, pág. 53). Carl Gustav Jung lo comentó así: «La *coniunctio* no representa una unión inmediata y directa, pues necesita cierto medio o tiene lugar en cierto medio, según el principio *Non fieri transitum nisi per medium* ("Una transición no puede suceder más que a través de un medio"). *Mercurius est medium coniugendi* ("Mercurio es el medio de la conjunción"); es "esa alma" *(anima)* que hace de "mediadora entre cuerpo y espíritu". Lo mismo vale para los sinónimos de Mercurio, como *leo viridis* y *aqua spiritualis* o *permanens*, que también son *media coniugendi*. [...] Un sinónimo frecuente del agua es el "mar", el lugar en que tienen lugar las bodas químicas. [...] Los *miracula* de este mar consisten en que atenúa y une los opuestos. De ahí que forme parte de las bodas regias el viaje por mar, como el que describe Christian Rosencreutz. Como se sabe, este motivo alquímico fue retomado por Goethe en *Fausto* II, donde constituye la base del sentido y realización de la fiesta egea. Karl Kerényi ha expuesto una brillante interpretación amplificatoria del contenido arquetípico de la fiesta. Los cortejos de Nereidas en sarcófagos romanos ponen de manifiesto "lo nupcial pero también lo sepulcral". "Una de las ideas básicas de los misterios antiguos era precisamente la identidad, por una parte, de boda y de muerte, y, por otra, de nacimiento y surgimiento eterno de la vida desde la muerte"» (*Mysterium coniunctionis*, en *Obra Completa*, vol. 14, Trotta, Madrid 2002, pág. 443). La lectura de estos pasajes en las obras de K. K. y C. G. J. me tentó a ver la bebida del filtro en el barco en alta mar como una escena en la que se realizaba un «misterio» en el que se anudaban las bodas y el sepulcro.

10 Son muchas las obras de Michel Cazenave referidas al mito tristaniano desde 1969, en que publicó *Le philtre et l'amour. La légende de Tristan et Iseut*, José Corti, París, pero aquí me referiré a la que creo es su última interpretación: «L'amour impossible», en M. Cazenave, D. Poirion, A. Strubel y M. Zink, *L'art d'aimer au Moyen Âge*, Philippe Lebaud, París 1997, págs. 73-124 (la cita es de la pág. 104). Iseo es una figura solar, la luz que ilumina, «llamada de la consciencia», «movimiento del alma en su claridad», «recuerdo del oro sobrenatural que yace en las profundidades de cada uno». «Les amours de Tristan content-elles autre chose –sous le chef qui s'y ajoute, de la médiation féminine où la sexualité triomphante finit par renvoyer à un régime spirituel, vers la splendeur d'une lumière qui vient d'un *autre monde*? Mais attention aux mots: un autre monde n'est pas l'autre monde–, le royaume de la mort, de l'au-delà temporel, de la disparition à soi-même. Il affirme au contraire qu'il existe d'autres modes de réalité que celui, tout sensible, où nous croyons nous mouvoir, qu'il existe un territoire dont l'âme est le ressort et l'orient, et òu la mort est résurrection; l'au-delà, un au-delà "géographique" que dessinent les contours de la vision; et la disparition à l'*ego*, la naissance à la splendeur de ce qu'on a coutume d'appeler le Soi-cette imago Dei qui occupe notre centre», pág. 100. Se trataría del «afianzamiento de la mujer interior» (lo que Jung denominaba *anima*), lo que también podría leerse como un mito cosmogónico, como los amores contrariados de la Luna y el Sol con relación a la Tierra. Con respecto a Branguena, doble e imagen de Iseo, M. C. recuerda que su nombre nos remite a la diosa del amor, la Branwen del *Libro negro* de Camarthen, así como a la Branwen de la segunda rama de los mabinogi galeses (pág. 117).

11 El *Tristán* de Gottfried está organizado estructuralmente en función del acróstico Tristán: la inicial T en el v. 41 abre la segunda parte del prólogo al mismo tiempo que la primera parte de la obra, el «primer verso», es decir, la historia de los parientes de Tristán. La inicial R, en el verso 179,1 abre la segunda parte, las «enfances» de Tristán hasta la investidura. La inicial I en el verso 5099 abre la tercera parte, las hazañas del héroe hasta la unión de los amantes. La inicial S en el verso 12431 abre la cuarta parte, las pruebas de los amantes. Esta parte queda inacabada. El

roman de G. se detiene en el v. 19548. En el roman de Thomas (fuente de Gottfried) se relataba después el matrimonio de Tristán con Iseo de las Blancas Manos y las visitas clandestinas de Tristán a Cornualles. Esta parte estaría enmarcada por la T y la A. Entre A y N se encontraría el relato de la muerte de los amantes. De este modo, el roman de G. se compondría así de seis unidades mayores, dispuestas simétricamente (3 y 3) en relación a un episodio central: la unión de los amantes en el barco (Danielle Buschinger y Wolfgang Spiewok, págs. 1404-1405 de «Gottfried von Strassburg, *Tristan et Isolde*», en *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, cit.). Fue Jan Hendrick Scholte, «Gottfrieds von Strassburg Initialenspiel», *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 65 (1942), págs. 280-302, quien descubrió el acróstico. Cf. asimismo: Jean Fourquet, «Le Cryptogramme du Tristan et la Composition du poème», *Études germaniques* XVIII, 1963, págs. 271-276; Bernd Schirok, «Zu den Akrosticha in Gottfrieds "Tristan"», *ZfdA* 113, 1984, págs. 188-213; Gesa Bonath, «Nachtrag zu den Akrosticha in Gottfrieds "Tristan"», *ZfdA*, 1986, págs. 101-116.

12 Philippe Walter, «Le solstice de Tristan», *Travaux de linguistique et de littérature* XX, 1982, págs. 7-20: «On comprend alors parfaitement pourqoui, Janus pour le premier mois de l'année, les deux saint Jean indiquent dans le calendrier une sorte de renversement du temps, parce que c'est aux solstices d'été et d'hiver que les jours commencent respectivement à diminuer ou à croître. [...] Dans un certain sens, on pourrait dire que la saint Jean, dans le roman de Béroul, appelle par son contenu symbolique l'idée centrale développée dans tout l'épisode: l'inversion de la destinée des personages» (pág. 12). La cita en concreto es la siguiente: *L'endemain de la saint Jehan/Aconpli furent li troi an/que cil vin fu determinez* (Béroul, vv. 2147-2149), de lo cual se deduce que, en efecto, bebieron el filtro el día de san Juan y que pasados tres años los efectos se han atenuado (pág. 9). Sobre el simbolismo solsticial, cf. René Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Gallimard, París 1962, págs. 239-257: el simbolismo solsticial de Jano se encuentra en el cristianismo en las dos fiestas de los dos Juanes, el Evangelista y el Bautista, que anuncian respectivamente los solsticios de invierno y de verano. Guénon advierte de que el solsticio de invierno es el que anuncia la luz, mientras que el de verano anuncia la oscuridad: «En effet, ce qui a atteint son maximum ne peut plus que décroître, et ce qui est parvenu à son minimum ne peut au contraire que commencer aussitôt à croître; c'est pourquoi le solstice d'été marque le debut de la moitié descendante de l'année, et le solstice d'hiver, inversement, celui de sa moitié ascendante...» (pág. 254). En las relaciones que R. G. establece con la tradición hindú resulta que el solsticio de verano corresponde a la «puerta de los hombres», mientras que el de invierno a la «puerta de los dioses», por lo que la mitad ascendente del ciclo anual constituye el «período feliz», mientras que la mitad descendente es el «periodo triste».

13 C. Cahné, *Le philtre et le venin dans Tristan et Iseut*, Nizet, París 1972: «L'expression "à envers" (v. 328) se laisse interpreter dans des directions tres diverses; la plus simple, et sans doute la plus convaincante, montre que l'image évoque un *ordre* contrarié. A partir de cette idée directrice, il n'est pas aventureux de penser que le "boivre" aura pour conséquence de déranger l'equilibre de celui qui l'aura absorbé, et l'histoire sera l'illustration du chaos vers lequel est retourné celui qui aura absorbé le "fruit" dont l'essence est de dévoyer l'homme», pág. 28.

14 Boecio, *La consolación de la filosofía*, intr., trad. y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Alianza, Madrid 1999: «Si por azar entendemos un acontecimiento fortuito, sin ningún nexo causal, hay que afirmar que el azar no existe y, de igual manera, que esta palabra, aparte de apuntar al tema que nos ocupa, carece completamente de sentido. En efecto, si Dios ha establecido el orden de todas las cosas, ¿qué lugar hay para lo fortuito? [...] Podemos, pues, definir el azar como un hecho o acontecimiento inesperado, producto de la conjunción de

causas que actúan en la realización de un fin. La conjunción y coincidencia de causas procede del orden inmutable del universo, que tiene su origen en la Providencia y ordena todas las cosas en su tiempo y lugar» (págs. 164-165).

15 Franz Joseph Worstbrock, «Der Zufall und das Ziel. Über die Handlungsstruktur in Gottfrieds "Tristan"», *Fortuna*, edición de Walter Haug y Burghart Wachinger, Max Niemeyer, Tubinga 1995, págs. 34-51 (que cita a Boecio para la idea del azar).

16 El carácter simbólico de la biografía de Tristán se revela en la nula atención al dato cronológico. Sólo he encontrado una alusión a la edad biológica de Tristán: *ein virzehen jerech kint*, v. 3719 (*Das Tristan-epos Gottfrieds von Strassburg*, ed. cit.); es a la edad de catorce años cuando se habla de la formación de Tristán en las artes, la caza, etc., antes de la investidura caballeresca.

17 Edición y traducción cit.

18 Robert Castel, «Le roman de la désaffiliation. À propos de *Tristan et Iseut*», *Le Débat* 61, sep.-oct. 1990, págs. 152-164, cita pág. 152.

19 Robert Castel, cit., pág. 157. Por ello considera que su amor nada tiene de «cortés»: «Le rapport de Tristan avec les structures du mariage n'est pas un jeu "courtois" avec les regles de l'union légitime, mais une annulation de ces règles» (pág. 159); como también critica la tesis de Denis de Rougemont de ver el mito como «aventura mística»: «Cet amour, effectivement, n'est pas de ce monde, n'a pas de place dans ce monde, mais cela n'implique pas qu'il soit en quête d'un autre monde» (pág. 161).

20 John Block Friedman, *Orphée au Moyen Âge*, Cerf, Editions Universitaires, Friburgo: en la Edad Media fueron asociados Orfeo y David, y el poder musical de ambos hombres fue comparado al poder de Cristo sobre la muerte, el infierno y el diablo (pág. 181). Se mostró un interés particular por los poderes medicinales y tranquilizantes de la lira. A Orfeo se le adjudicaban como instrumentos tanto la lira como el arpa (pág. 184). También apareció como mago (desde Estrabón).

21 Gertrude Schoepperle, *Tristan and Isolt. A Study of the Sources of the Romance*, 2 vols., Londres, Frankfurt 1913 (2ª edición aumentada por una bibliografía y un ensayo de interpretación por R. S. Loomis, Nueva York, B. Franklin 1970).

22 Merrit R. Blakeslee, *Love's mask. Identity, Intertextuality, and Meaning in the old French Tristan poems*, Brewer, Cambridge 1989, donde analiza las «identidades sociales» de Tristán, para concluir, siguiendo los análisis de Carl Gustav Jung de la figura del «embaucador» *(trickster)*: «Tristan is a creature of the subconscious, of the libido; and, to the extent that the demands of his libido conflict with the rules of society, he is an asocial trickster and outlaw» (pág. 117).

23 Muy interesante la interpretación de Jean Charles Huchet: «L'Isot de Gottfried, dans un contexte différent, identifie cette particularité du langage à une blessure. Découvrant l'encoche sur l'épée qui tua son oncle, y ajustant le fragment d'acier prélevé dans la tête du cadavre, elle comprend le mensonge et le subterfuge [...] Le fragment d'acier meurtrier ne pouvait compléter qu'une seule épée et designer le coupable, le signe matériel ne renvoyait sans faille qu'à son referent. Malheuresement le langage n'offre pas les mêmes certitudes; un même homme peut porter deux noms différents et dissimuler son identité en manipulant la matière linguistique de son nom. Deux noms pour un seul homme, renverraient-ils à des moments différents de sa vie, qu'est-ce sinon situer dans la langue la dimension du tiers? La découverte du subterfuge du paragramme oblige d'ailleurs à diviser le nom (...) avant d'en redistribuer la matière. Le nom ne saurait représenter linguistiquement le *un*, objet de la visée logique et littéraire, travaillé qu'il est dans sa propre texture par la división», Jean-Charles Huchet, *Tristan et le sang de l'écriture*, P.U.F., París 1990, págs. 95-96.

24 Merrit R. Blakeslee, op. cit.: «However, the non-canonical conclusion to the bride-quest narrative (i.e. the non-marriage of hero and heroine) serves to initiate the MarkIseut-Tristan love triangle and to set in motion the events of the second portion of the romance» (pág. 9). El autor habla de dos partes: el roman de Tristán, propiamente hablando, que estaría formado por dos secciones (I: nacimiento y *enfances*, y II: hazañas del héroe hasta el matrimonio de Iseo y Marc), y una segunda parte formada a su vez por otras dos secciones (III. La relación adúltera de Tristán e Iseo hasta su definitivo exilio de la corte, y IV. La relación de los amantes en el exilio hasta su muerte) El motivo de la búsqueda de esposa, tradicional como el motivo del nacimiento (V. Propp), se encontrará aquí desviado por la inadecuación entre el conquistador de la esposa y el esposo.

25 «Thomas: Tristan et Yseut. Le fragment inédit de Carlisle», texto establecido, traducido, presentado y anotado por Ian Short, en *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, cit. La traducción es mía. La comparación de las dos versiones –la de Thomas y la de Gottfried– del mismo pasaje en: Walter Haug, *Gottfrieds von Strassburg Verhältnis zu Thomas von England im Licht des neu aufgefundenen "Tristan" –Fragments von Carlisle*, Koninklijke Nederlandse Akademie wan Wettenschappen, Amsterdam 1999, en donde analiza la distancia que separa la concepción del amor de Thomas de la de Gottfried.

26 Robert Castel, op. cit., comenta que la magia del filtro aparece como una fábula para significar la «extraterritorialidad» del amor, lo que sólo puede vivirse en la muerte o en la clandestinidad bajo el disimulo y la mentira. Sólo en dos ocasiones Tristán e Iseo viven el amor de forma abierta: en el barco, pues en el mar, espacio de errancia sin límites y sin leyes, las normas sociales están como suspendidas, y en el bosque, espacio de «asocialidad» (pág. 159). A lo que habría que añadir el «palacio de cristal» «suspendido en el aire», como lugar irreal, en el que Tristán loco dice habitar: *–Reis-fet li fol, la sus en le air/Ai une sale u je repair,/De veire est faite, bele e grant;/Li solail vait par mi raiant./En le air est e par nuez pent,/Ne berce ne crolle pur vent./Delez la sale ad une chambre,/Faite de cristal e de lambre* (vv. 301-308, *La Folie de Tristan, version d'Oxford*, op. cit).

27 Corrado Bologna-Andrea Fassò, *Da Poitiers a Blaia. Prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Sicania, Messina 1991, donde C. B. comenta la «herida» de Jaufré Rudel, pág. 42 y ss.

28 Una interpretación psicoanalítica en: Jean-Charles Huchet, *Tristan et le sang de l'écriture*, cit.: «Trace d'une lutte ancestrale contre la monstruosité, cette blessure initiale ne cesse de se rouvrir dans le Texte. [...] Le Texte n'est peut-être que le récit, sans cesse repris, de cette blessure masculine, inguérrisable, contractée dans l'horreur d'un premier meurtre monstrueux, qui infecte les rapports homme femme, au point que l'amour en devient le symptôme partagé» (págs. 38-39).

29 Tristán dice al ermitaño en el episodio del bosque de Morrois: ...*Sire, par foi,/Que ele m'aime en bone foi,/Vos n'entendez pas la raison:/Q'el m'aime, c'est par la poison* (vv. 13811384). Las palabras de Iseo todavía son más contundentes: *Il ne m'aime pas, ne je lui,/Fors par un herbé dont je bui* (vv. 1413-1414), Béroul, *Tristan et Yseut*, texto establecido, presentado y anotado por Daniel Poirion, en *Tristan et Yseut. Les preimières versions européennes*, cit. Jean Frappier vio en la absoluta dependencia del amor con respecto al filtro un modo de simbolizar la fatalidad y el poder de su amor, así como de suspender los juicios morales al negarse la responsabilidad de los amantes («Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise», en *Cahiers de civilisation médiévale* VI, 1963). Cf. también Tony Hunt, «Abelardian ethics and Béroul's *Tristran*», *Romania* XCVIII, 1977, págs. 501540. En todo caso resulta extremadamente difícil desentrañar las intenciones de los autores medievales, su intención de condena o de aceptación, ejemplar o ejemplar negativo, cf. a este respecto Tony Hunt, «The

Significance of Thomas's *Tristan*», *Reading Medieval Studies 7*, 1981, y su discusión en Douglas Kelly, «Fine Amor in Thomas's *Tristan*», en *Studies in honor of Hans Erich Keller*, ed. Rupert Pickens, Medieval Institute Publications, Kalamazoo, Michigan 1993, págs. 167-180.

30 Gottfried Weber, *Gottfrieds von Strassburg Tristan und die Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200*, 2 vols., J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1953, vol. 1, pág. 39 y ss., señalando que: «Es ist das Zentralproblem des Hochmittelalters, das Ringen um Harmonie oder Disharmonie von Natur und Übernatur, Menschlichem und Göttlichem, das hier –in einer ganz bestimmten Konkretisierung, nämlich im Liebesphänomen– aufleuchtet».

31 Alois Maria Haas, «Mystik oder Erotik? Dialektik von Tod und Leben in Gottfried's Tristan», *Todesbilder im Mittelalter*, Darmstadt 1989, págs. 148-168, que interpretó estos versos como una alusión a la *secunda mors*, de modo que el amor tristaniano no sólo afrontaría el peligro de la muerte corporal, sino el de la muerte eterna que implica la condena, lo que tampoco debería entenderse en un sentido literal sino retórico para hacer visible la «muerte por amor» (pág. 150).

32 Michael Curschmann, «Images of Tristan», en *Gottfried von Strassburg and the medieval Tristan legend*, edición de Adrian Stevens y Roy Wisbey, Arthurian Studies, Brewer, Cambridge 1990, págs. 1-17.

33 Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios: mitología creativa*, Alianza, Madrid 1992 (1ª edición 1959): «Podemos acercarnos hasta el lecho y alejarnos, alcanzar vislumbres e incluso habitar en su belleza durante un tiempo; pero son pocos los que se han visto confirmados en ese conocimiento de su ubicuidad que la antigüedad denominaba *gnosis* y el Oriente *bodhi*: el despertar a la pureza cristalina, lecho o fundamento del verdadero ser propio y del mundo» (pág. 63).

34 En esta imagen descansa la célebre interpretación de Denis de Rougemont expuesta en *L'amour et l'Occident*, París 1939, quien entendió la *fin'amor* como un amor casto y la sexualidad como una profanación de dicho amor. La espada separadora de cuerpos sería pues el «estado natural» de dicha concepción del amor y no el caso extraordinario. Frente a la tesis de Denis de Rougemont, que vio el amor tristaniano como «voluntad de muerte», se alzó Michel Cazenave: «Et nous verrons que loin de se contredire, toutes ses significations *profondes* convergent dans une harmonie qui est celle d'une vie totale où s'epanouit chaque possibilité de l'être –loin d'être une mystique de la mort, de la disparition ou de la souffrance comme Denis de Rougemont a pu l'affirmer avec une étonnante légèreté, c'est d'une mystique de la vie qu'il s'agit avant tout: de l'annonce d'une existence nouvelle, entrelacée, compacte et lumineuse, d'une *nouvelle existence*» (*Le philtre et l'amour. La légende de Tristan et Iseut*, José Corti, París 1969, pág. 17).

35 Acerca de la presencia de elementos celtas en el mito tristaniano, cf. James Carney, *Studies in Irish Literature*, Dublin Institute for Advanced Studies, Dublín 1955. Cf. un reciente estado de la cuestión en: W. J. McCann, «The celtic material re-examined», en *Gottfried von Strassburg and the medieval Tristan legend*, cit., págs. 19-28.

36 Paul Martín, «L'épée, la princesse et le dragon. De Tristan aux dioscures», *Revue des langues romanes*, LXXXV, 1981, págs. 3-36, quien considera que la escena es una reminiscencia de estadios anteriores del mito: «Mais les difficultés presentées par tel ou tel motif narratif appellent à une archéologie du roman: c'est ce que j'ai tenté ici, sans me dissimuler combien certains vestiges sont ténus et ne deviennent visibles que par la confrontation de traditions souvent très réduites, faisant appel de leur faiblesse devant leur nombre. L'épisode de l'épée n'est intelligible que dans un état du récit antérieur à sa transformation en roman de la passion amoureuse. Les autres résurgences de cet épisode, lié à tel ou tel autre, ne permettent pas de

reconstruire les états successifs d'une "estoire" sans doute plusieurs fois millénaire –mais laissent dégager les grands thèmes mythiques sur lesquels, en couches successives, s'est construite la légende. L'épée de chasteté est aussi celle qui a tué le dragon affamé de virginité, receleur de l'eau nourricière; mais l'eau nourricière qui arrose la jeune vierge appelle à sa fécondation par le héros, souvent né luimême d'une vierge et de l'eau, de telle sorte que l'épée phallique des psychanalystes se trouve alors rejoindre l'épée de chasteté: sur ce fondement d'un mythe du désir, de la fécondité et de la chasteté, comme les grandes cathédrales sur les traces des temples galloromains, s'est peu à peu élevée à travers les invasions et les migrations la première et la plus belle histoire de l'amour imposible qu'ait connue l'Occident» (págs. 28-29).

37 Peter Wapnewski, *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*, C. H. Beck, Munich 1978, pág. 45 y ss.

38 Marie de France, *Le lai du chèvrefeuille*, en *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, op. cit.

39 Thomas, *Tristan et Yseut*, texto establecido, traducido, presentado y anotado por Christianne Marchello-Nizia, en *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, op. cit.

VI. La queste: Perceval

1 Robert M. Torrance, *The Spiritual Quest. Transcendence in Myth, Religion, and Science*, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles-Londres 1994, plantea la *spiritual quest* como una actividad fundamentada en la estructura de la naturaleza humana (pág. xii), como una actividad que contribuye a definir la existencia como humana (pág. 3), lo que hace que conciba al ser humano como un *animal quaerens*: «But if the human being is truly *animal quaerens*, a similar latency will be found in the biological, pyschological, and linguistic conditions of human life and culture without which society and religion would themselves be inconceivable» (pág. 18). En el plano lingüístico: «Still more significant is the intrinsic connection of the quest and the question. Both derive from Latin *quarere*, "to seek", and their meanings are closely linked. "Every asking", Heidegger writes (1953, 5), "is a seeking", and asking is indispensable to seeking because, in Gadamer's words (266), it "is the opening up, and keeping open, of possibilities" without which seeking would soon half if it ever began». Seguidamente aclara el concepto *spiritual*: «Spirit, far from being opposed to the biological (as in the Cartesian dualism of body and mind), is the potentiality of human life –through conscious positing of future goals– for purposeful creation and growth. It is the possibility of structural self-transcendence made incipiently conscious in man, the capacity of neurologically advanced life "to invent the future"; it is not an existent reality but the aggregate of possible realities open to unprogrammed human development» (pág. 54). Volveré sobre la búsqueda en el capítulo siguiente (VII).

2 La expresión es de Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1979 (ed. cast., Paidós, Barcelona 2002); acerca del carácter inacabado del *Perceval*, ver por ejemplo, la opinión de Henri Rey-Flaud: «Quand on sait que le précédent roman de Chrétien, *Le Chevalier de la Charrette*, a été également laissé inachevé par son auteur, il paraît difficile de mettre à chaque fois au compte d'un accident fortuit une indétermination qui relève d'un projet

d'écriture et annonce l'esthétique du "non-fini" des artistes de la Renaissance» (*Le Sphinx et le Graal. Le secret et l'énigme*, Payot, París 1998, pág. 264), opinión que comparto, frente a la que da fe al testimonio del continuador Gerbert de Montreuil, según el cual la muerte de Chrétien sería la causa de que el roman no hubiera sido acabado.

3 La distancia entre el roman de Chrétien y el de Wolfram fue concebido en términos bakhtinianos por Arthur Groos del modo siguiente: «...Wolfram has transposed a comparatively homogeneous narrative to a more heterogeneous one, transposed, in Bakhtinian terms, a still monologic romance to a more nearly dialogic one. Chrétien's clerical rhetoric provides an apparently unifying principle that already exploits small-scale possibilities for dialogic discourse. Wolfram's decentered chivalric narrative, with its more highly differentiated role for the narrator, delights not only in dialogic structures within and between episodes, but also relates Parzival's adventures to those of other figures in the text, and ultimately engages in dialogue, even genre battles, with other texts» (*Romancing the Grail. Genre, Science, and Quest in Wolfram's* Parzival. Cornell University Press, Ithaca y Londres 1995, pág. 96). La complejidad de la obra de Wolfram hace pensar en una re-escritura y al mismo tiempo en una glosa exegética de las fuentes, de Chrétien, y de Kyot, este último como justificación de la amplificación y acabamiento a los que se ve sometida la obra del maestro de Troyes.

4 El concepto *Gegenentwurf* (contramodelo) para fijar la relación del roman en prosa con respecto al verso fue acuñado por Walter Haug: «Das Land, von welchem niemand wiederkehrt», *Mythos, Fiktion und Wahrheit in Chrétiens «Chevalier de la Charrete», im «Lanzelet» Ulrichs von Zaktikhoven und im «Lancelot»-Prosaroman*, Max Niemeyer, Tubinga 1978. W. H. se centra en el *Lancelot en prosa*: «Der Prosalancelot lässt sich seiner Form und seiner Intention nach als programmatische Gegenposition zum Chrétienschen Erzählmodell beschreiben und verstehen» (pág. 72).

5 Lo que no significa la ausencia de afasia, mutismo o silencio en personajes como por ejemplo Lancelot: Danièle James-Raoul, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Champion, París 1997.

6 Citaré siempre por la edición de Martín de Riquer: Chrétien de Troyes, *Li Contes del Graal. El Cuento del Grial*, El Festín de Esopo, Barcelona 1985 (con el texto establecido por W. Roach a partir del ms. T), aunque también tendré en cuenta la edición de Charles Méla: Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal ou le roman de Perceval* (ms. 354 de Berna), Lettres gothiques, París 1990, y la de Jean Dufournet: Chrétien de Troyes, *Perceval ou Le Conte du Graal*, Flammarion, París 1997 (con el texto de Alfons Hilka).

7 En el comentario a la *Eneida* de Virgilio en el establecimiento de las distintas edades del hombre: «Every age *(omne aevum)* is an age of iron in this magnificently clangorous passage. Babies *(natos)* are tempered like iron by plunging them into the ice-brook; boys *(pueri)* sport with javelins and arrows *[venatu invigilant pueri silvasque fatigant]*; men in their prime *(iuventus)* labour with mattock and spear; and the old *(senectus)* still wear helmets and go to war, their courage and strength unabated» (J. A. Burrow, *The Ages of man. A Study in Medieval Writing and Thought*, Clarendon Press, Oxford 1986, pág. 118). Cf. la fig. 10: «La rueda de la vida», de William de Brailes, en donde aparece un niño equipado con un arco. Cf. también Elizabeth Sears, *The Ages of Man. Medieval Interpretations of Life Cycle*, Princeton University Press, 1986, pág. 86. En la nota 76 Riquer comenta la edad de Perceval: «La tradición manuscrita no permite fijar con precisión la edad de Perceval en el momento de iniciar sus aventuras. Cuando murió el rey Uterpandragón tenía poco más de dos años (verso 458) y entonces empezaron las calamidades a partir de las cuales el Rey del grial se alimenta con la Eucaristía (v. 6429), y ello ocurre desde hace quince años, según la copia de Guiot, y doce según nuestro texto, de Roach, y otros cinco manuscritos. Como esto se explica cinco años después de

que Perceval saliera de la morada de su madre, ello supone que empezó sus aventuras o a los doce años (copia de Guiot) o a los nueve (texto de Roach). La *Percevals Saga* escandinava afirma que Perceval tenía doce años cuando comienza la narración» (pág. 89, ed. cit.).

8 El relato de la madre se extiende desde el verso 407 hasta el verso 488. En este relato, le habla del padre, aunque sin pronunciar el nombre, que «fue herido en medio de la pierna, de suerte que su cuerpo quedó tullido» (*Vostre peres, si nel savez,/fu parmi la jambe navrez/si que il mehaigna del cors*, vv. 435-437). Sobre el significado de *méhaing*: «terme qui désigne la mutilation d'un membre vital du corps», y *parmi la jambe* o *parmi les janbes* (v. 436, ed. A. Hilka, cf. J. Dufournet), *par mi les anches* (v. 408, ed. Ch. Méla), parece aludir a las partes viriles, por tanto significaría «castrado» cf. Henri Rey-Flaud, *Le Sphinx et le Graal. Le secret et l'énigme*, Payot, París 1998, pág. 93. Por la herida o la castración es posible relacionar al padre de Perceval con el Rey Pescador del Castillo del Grial (cf. más adelante).

9 Paule le Rider, siguiendo a Ph. Ménard, asoció la *niceté* con las edades de la infancia y la adolescencia: *Le chevalier dans* le Conte du Graal *de Chrétien de Troyes*, S.E.D.E.S., París 1978, pág. 111 y ss. En efecto, constituye una convención este tratamiento despectivo de las primeras edades del hombre, del mismo modo que en las vidas de santos, por ejemplo, se acentúa el carácter milagroso del «niño sabio», del *puer senex*, topos heredado de la tradición antigua. En el texto de Chrétien *niches* (v. 1012) aparece como sinónimo de *salvage* (v. 975), *fol* (v. 1173), *bestïax* (v. 1299), aunque el carácter negativo de la *folie* queda diluido al presentar al necio (*sot*, v. 1054, *fols*, v. 1252) y a la doncella «que no había sonreído» como los únicos que reconocen al héroe y, por tanto, en una sutil inversión, como *aquéllos* llenos de sabiduría.

10 *Vallet, se tu vis par eage,/ce pens et croi en mon corage/qu'en trestot le monde n'avra,/n'il n'ert ne on ne l'i savra,/nul meillor chevalier de toi;/einsi le pens et cuit et croi* (vv. 1039-1044).

11 Antes de abandonar la corte de Arturo, Perceval se despide de Yonet diciéndole: «Amigo, tomad mi corcel y lleváoslo, es muy bueno, y os lo doy porque ya no lo necesito más. Y llevad al rey su copa y saludadlo de mi parte; y decid a la doncella que Keu pegó en la mejilla, que si puedo, antes de que muera, pienso zurrar a aquél la badana de tal modo que ella se considerará vengada» (pág. 145).

12 *Sire, ne sai se je sui pres/del manoir ou ma mere maint,/mais je pri Dieu qu'a li me maint/tant qu'encor le puisse veoir,/car pasmee le vi cheoir/al pié del pont devant la porte,/si ne sai s'ele est vive ou morte./Del doel de moi quant le laissai,/chaï pasmee, bien le sai;/et por ce ne porroit pas estre,/tant que je seüsse son estre,/que je feïsse lonc sejor,/ainz m'en irai demain au jor* (vv. 1580-1592).

13 *Et si fust soie toute quite/la terre, se il li pleüst/que son corage aillors n'eüst;/mais d'autre ore plus li sovient,/ que de sa mere au cuer li tient/que il vit pasmee cheoir,/s'a talent qu'il l'aille veoir/plus grant que de nule autre chose* (vv. 2914-2921).

14 *Lors vit pres de lui en un val/le chief d'une tor qui parut* (vv. 3050-3051). La aparición repentina de la torre y con ella del Castillo del Grial nos sumerge dentro de «lo maravilloso», que en los romans artúricos tiene un origen claramente celta. Aun cuando no se haya conservado un relato del Grial celta (el *Peredur* es, sin duda, posterior, y en parte sale del *Perceval* de Chrétien), esta aventura tiene como prototipo «la visita al Otro mundo» característica de los relatos celtas; cf. Roger Sherman Loomis, *From celtic myth to Christian symbol*, op. cit.

15 ...*devant la porte un pont trova/torneïs, qui fu avalez* (vv. 3066-3067); ...*Li quars li affuble un mantel/d'escarlate fres et novel* (vv. 3073-3074); ... *Ens enmi la sale en un lit/un bel preudome seoir vit,/qui estoit de chaines mellés;/et ses chiés ert enchapelés/d'un sebelin noir come meure,/vals d'une porpre par deseure,/et d'autel fu la roube toute./Apoiez fu desor son coute,/s'ot devant lui un fu molt grant/de busche seche cler ardant,/qui fu entre quatre*

colommes (vv. 30853095); *Que que il parloeint ensi,/uns vallés entre par la porte/de la maison et si aporte/une espee a son col pendue,/si l'a al riche home rendue*. [...] *Si richement appareillie/l'a li sire au vallet baillie,/et dist: «Biax frere, ceste espee/vos fu voëe et destinee* [...] *Cil l'en merchie, si le chaint/einsi que pas ne s'en estraint,/puis l'a traite del fuerre nue;/et quant il l'ot un poi veüe,/si le remist el fuerre arriere./Et sachiez que de grant maniere/li sist au flanc et miex el poing,/et sambla bien que al besoing/s'en deüst aidier come ber* (vv. 3130-3133; vv. 3165-3168; vv. 3171-3179).

16 Jean Frappier, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal. Étude sur* Perceval ou le Conte du Graal, S.E.D.E.S., París 1979, pág. 264 y ss., donde analiza estilísticamente el pasaje, destacando: a. La repetición y la estructura sintáctica (*graaus*, caso sujeto, y *graal*, caso complemento, aparecen repetidos en el pasaje, imponiendo la imagen del grial a lo largo de todo el pasaje, desde que aparece hasta su desaparición); b. Estructura rítmica (en cada uno de los cinco versos donde figura, la palabra *graál* recibe el acento principal, lo que implica un silencio detrás de él, y concluye el primer hemistiquio. «Tal repetición, no sólo de la palabra sino de su posición, refuerza su valor sugestivo y el de la imagen por él suscitada»); y c. El entorno sonoro (alternancia de timbres y de sonoridades nasales; en los segundos hemistiquios de los cinco versos en que aparece la palabra *graal*, el acento principal cae en una vocal nasal).

17 *Mais molt me merveil de grant fin/d'une chose que je esgart,/que l'en porroit, se Diex me gart,/chevalchier, ce tesmoigne l'en,/quarante liues en cest sen/tot droit, einsi com vos venez,/c'uns hosteus n'i seroit trovez/qui fust bons ne leaus ne sains...* (vv. 3466-3473), *Ha! Sire, vos jeüstes donques/chiez le riche Roi Pescheor* (vv. 3494-3495).

18 ...*Biax sire,/rois est il, bien le vos puis dire;/mais il fu en une bataille/navrez et mehaigniez sanz faille,/si que puis aidier ne se pot,/qu'il fu ferus d'un gavelot/parmi les quisses ambesdeus,/s'en est encor si angoissues/qu'il ne peut sor son cheval monter* (vv. 3507-3515). La herida entre los muslos *(parmi les quisses)* relaciona al Rey Pescador con el padre de Perceval (ver nota 8); *parmi les anches amedeus* (v. 3451, ed. Ch. Méla; v. 3513, ed. J. Dufournet). Algunos autores identificaron a ambos personajes: «No other man in *Perceval* is described in this way except Perceval's father, which would lead to the possibility that he is to be identified with the Fisher King [Foulon]. An objection to this thesis is that the hero's mother says that his father is dead. This seeming impediment is not one in actuality, however since Gauvain's mother and his grandmother Ygerne, though also deceased, appear in the romance. The Grail castle, like Ygerne's castle of the Rock of Champuign, is situated outside the land of the living, in the Otherworld» (Joseph J. Duggan, *The Romances of Chrétien de Troyes*, Yale University Press, New Haven y Londres 2001, pág. 79). En cualquier caso, se trata de una repetición que busca asociaciones según los típicos contrastes en el arte narrativo de Chrétien (por ejemplo: la copa de la corte de Artús y el grial, que en la iconografía de los manuscritos ilustrados se resolverá de modo idéntico, o bien la *gaste foreste soutainne* y el carácter yermo *(gaste)* del reino del Grial, etc.).

19 «Père! Ce val...», leyó Charles Méla, para quien la aventura del Castillo del Grial es el lugar donde se refleja el pasado del héroe: «...le château du Graal est le lieu où cellesci demandent à être interrogées et interprétées, car le secret que le héros doit percer n'est autre que celui de sa propre histoire, et les objets mystérieux du Cortège cristallisent en eux l'énigme de ses errements» (*La Reine et le Graal*, Du Seuil, París 1984, pág. 86).

20 Comienza por cambiarle el nombre recién adivinado (*Perchevax li chaitis*, v. 3582, Perceval infortunado) para seguidamente nombrar las desgracias ocasionadas por su mutismo: *Que tant eüsses amendé/le buen roi qui est mehaigniez/que toz eüst regaaigniez/ses membres et terre tenist,/et si grans biens t'en avenist! Mais or saches que maint anui/ en avenront toi et autrui* (vv. 3586-3592), (Porque hubieras reparado tanto, que el buen rey, que está tullido, hubiera

recuperado el dominio de sus miembros y la posesión de su tierra, y a ti te hubiera llegado mucho bien. Has de saber que muchos sinsabores te vendrían a ti y a otros, pág. 261).

21 Pierre Gallais, *Perceval et l'initiation. Essai sur le dernier roman de Chrétien de Troyes, ses correspondances «orientales» et sa signification anthropologique*, prefacio de Ch. Méla, Paradigme, Orleáns 1998 (1ª ed. 1972), reflexiona ampliamente sobre el significado de la «diferencia de Perceval» con respecto a los demás caballeros.

22 «Podríamos decir que no es tanto la posesión última de la verdad, sino la conciencia del enigma la que nos hace interrogar; por tanto, la matriz del alma no es la verdad absoluta, es el enigma», Rafael Argullol, *Aventura. Una filosofía nómada*, Plaza y Janés, Barcelona 2000, pág. 70.

23 Extraordinario episodio (vv. 4144-4602), en el que todo se concentra en la visión de la imagen formada azarosamente en la nieve y cuyo impacto en la mirada de Perceval se debe, como siempre en el roman, a la combinación cromática (negro, rojo, blanco) que él asocia con el rostro de su amiga Blanchefleur, pero en la que naturalmente resuenan también los colores de la lanza sangrante en el Castillo del Grial. Cf. Charles Mèla, *Blanchefleur et le saint homme*, Seuil, París 1979.

24 Continúa siendo el estudio capital sobre el «estilo constructivo» de *Li Contes*, el de Wilhelm Kellermann, *Aufbaustil und Weltbild im Percevalroman*, Max Niemeyer, Tubinga 1968 (1ª ed. 1936).

25 Philippe Walter, *La mémoire du temps. Fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à La Mort Artu,* Champion, París 1989, pág. 111.

26 R. S. Loomis, *From celtic myth to Christian symbol*, Cardiff.

27 Martín de Riquer, «La leyenda cristiana del santo Grial», *Atlántida*, vol. 1, n.º 3, mayo-junio 1963, págs. 243-256, donde pone de manifiesto el carácter cristiano de los objetos del cortejo (la lanza que sangra identificada con la lanza de Longinos, el grial con el copón, etc.) y señala además la posible asociación de la escena de las preguntas y respuestas con la fiesta judía de la Pascua del Cordero, el Pésaj: «Aquella noche el jefe de la familia es llamado rey, todos comen reclinados y, una vez se ha dispuesto una cena especial, la ceremonia no puede seguir hasta que un niño o el más joven de la familia formula cuatro preguntas, que se le han hecho aprender previamente, sobre la singularidad de aquella noche y de aquella cena, tras las cuales el padre de la familia responde explicando la esclavitud de Egipto y el éxodo del pueblo de Israel, lo que constituye la larga narración o Hagadá» (pág. 250). El hecho de que la portadora del grial sea una doncella, siempre ha constituido un argumento en contra de la tesis cristiana y eucarística, pero como señaló Riquer, siguiendo a Mario Roques, «desde el siglo X se encuentran manifestaciones iconográficas de la crucifixión en las que, a la derecha de Jesús, figuran Longinos, que acaba de hincar la lanza en el costado del Salvador, y una mujer joven y hermosa que recoge en un vaso, con aspecto de cáliz, la sangre que como un chorro brota de la divina herida. [...] La mujer joven de la derecha es la Iglesia de la Nueva Ley [...] la doncella portadora del vaso eucarístico es la Iglesia misma...» (pág. 251). Baste recordar una de las miniaturas del *Scivias* de Hildegard von Bingen, escrito a mediados del siglo XII e ilustrado unos años después: visión II, 6, miniatura 15 (fol. 86), en donde aparece una hermosa mujer, junto a la cruz, que con sus manos sostiene un cáliz hasta el que cae un chorro de sangre que sale de la herida del crucificado. Tal y como se sostiene en la interpretación de la visión, la hermosa mujer con el cáliz es Ecclesia, cf. L. Saurma-Jeltsch, *Die Miniaturen im «Liber Scivias» der Hildegard von Bingen*, Reichert Verlag, Wiesbaden 1998, pág. 112 y ss. En cualquier caso, hay que recordar que el cortejo también ha sido asociado con la liturgia bizantina, en concreto con la

misa denominada de san Juan Crisóstomo y el rito de la gran entrada en la Iglesia griega (tesis de Konrad Burdach, cit. por Jean Frappier, *Chrétien de Troyes*, cit., pág. 166 y ss.).

28 Sobre la visión de luz y del grial como objeto de luz se insiste en el pasaje, adecuándose así a la nueva concepción propiamente gótica, según la cual «Dios es luz», cf. Georges Duby, *Le Temps des cathédrales. L'art et la société. 980-1420*, Gallimard, París 1976, pág. 113 y ss.

29 En un bello libro, Danièle James-Raoul ha tratado el mutismo/silencio de los héroes artúricos. Con respecto a Perceval sostiene: «Quelle qu'ait été la visée de son auteur, le Perceval de Chrétien restera à jamais muet et son histoire, pour le lecteur, incomplète. La liaison entre ces deux instances que sont la sortie du silence pour le héros principal et le caractère définitif du dénouement ne relève pas de l'une de ces "pétrifiantes coincidences" qu'il arrive parfois de rencontrer» (*La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Champion, París 1997, pág. 219).

30 Claude Lévi-Strauss, «De Chrétien de Troyes à Richard Wagner», en *Le regard éloigné*, Plon, París 1980, págs. 301-324. Comentario y ampliación de la tesis de Lévi-Strauss en: J. G. Gouttebroze, *Qui perd gagne. Le Perceval de Chrétien de Troyes comme représentation de l'Oedipe inversé*, Niza 1983, y H. Rey-Flaud, *Le Sphinx*, cit., pág. 178 y ss. No sigo aquí una orientación psicoanalítica (como la de Rey-Flaud), sino más bien una perspectiva simbólica, concibiendo el suceso del Castillo del Grial como aquello que tiene lugar en lo que Henry Corbin denominó la tierra visionaria o mundo intermedio: Henry Corbin, *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, Siruela, Madrid 1996.

31 *Perlesvaus o El Alto Libro del Graal*, ed. V. Cirlot, Siruela, Madrid 2000 (Rama VI, pág. 113: «–Señor –dice el sacerdote–, este castillo se llama el Castillo de la Pregunta. No preguntaréis nada de lo que no se os diga el significado, según el testimonio de Josefés, el buen clérigo y el buen ermitaño, por quien nosotros lo sabemos y que él sabe por la anunciación del Espíritu Santo y del ángel»).

32 Wolfran von Eschenbach, *Parzival*, texto altoalemán según la sexta edición de Karl Lachmann, traducción de Peter Knecht, introducción de Bernd Schirok, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York 1998, 827, 1-14: *Ob von Troys meister Cristjân/disem maere hât unreht getân,/daz mac wol zürnen Kyôt...*

33 cf. Arthur Gras, *Romancing the Grail*, cit. págs. 9-20.

34 Por ejemplo, Pierre Gallais, *Perceval*, cit. consideraría que esta orientación que concede Wolfram a la historia ya está implícita en Chrétien.

35 Cf. Peter Wapnewski, *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*, Beck, Munich 1980, pág. 201 y ss. Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner I. 1821-1864*, Alianza, Madrid 1983: «Entre los sufrimientos de su dolencia dermatológica y facial, a partir del 8 de octubre trabajó en la partitura del tercer acto de *La Walkyria*; pero para diciembre ya había incluido en sus breves anotaciones diarias: "Tristán, concebido con precisión". Como punto de partida para el conjunto, aún imaginaba el tercer acto con la "intervención del buscador del Grial, Parzival» (pág. 326).

36 Alois M. Haas, «Laienfrömmigkeit im "Parzival" Wolframs von Eschenbach», *Geistliches Mittelalter*, Universidad de Friburgo (Suiza), Friburgo 1984, págs. 117-135.

37 Simone Weil, *La gravedad y la gracia*, Caparrós, Madrid 1994 (1ª ed. París 1947), pág. 137; *A la espera de Dios*, Trotta, Madrid 1993, pág. 120.

38 La carta está fechada el 13 de abril de 1942: «El descubrimiento del que le hablaba es en el fondo el tema de la historia del Graal. Sólo un ser predestinado tiene la facultad de preguntar a otro: "¿Cuál es tu tormento?". Y no se le da naciendo. Debe pasar por años de noche oscura en los que vaga por la desventura, en la lejanía de todo aquello que ama y con la conciencia de la

propia maldición. Pero al final recibe la facultad de formular semejante pregunta, y en ese mismo instante obtiene la piedra de vida y cura el sufrimiento del otro». La alusión a la piedra de la vida, junto con la pregunta, indican que S. W. se está refiriendo a la versión de Wolfram (Simone Weil-Joë Bousquet, *Corrispon - denza*, al cuidado de Adriano Marchetti, Se, Milán 1994).

39 Albert Pauphilet, *Études sur la Queste del saint Graal*, Champion, París 1980 (1ª ed.). 40 *La Queste del saint Graal. Roman du XIIIe sècle*, Alianza, Madrid 1990.

VII. Semblanzas del mundo

1 Hans Robert Jauss, «Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters», en *Grundriss der romanische Literatur des Mittelalters* I, 1972, págs. 103-138.

2 Acerca de la aparición de la prosa, cf. Erich Koehler, «Zur Entstehung des altfranzösischen Prosaromans», en *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller Universität Iena*, 1955-1956, Heft 2-3; Bernard Cerquiglini, *La parole médiévale*, Minuit, París 1981.

3 Emmanuèle Baumgartner, *Le «Tristan en prose». Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Droz, Ginebra 1975: «Le roman est *l'image d'un monde*. Il se présente comme un univers clos, et ce n'est sans doute pas un hasard si Hélie utilise l'image de la couronne et du cercle parfait pour décrire le livre total qu'il va désormais composer» (pág. 95). (La cursiva es mía.)

4 Al comentar el *Tristán en prosa* como *Summa*, E. Baumgartner (op. cit.) señala su fracaso narrativo derivado justamente de la pasión enciclopédica: «Le *Lancelot-Graal*, qui ignore notamment le trio Marc, Iseut, Tristan, ne constitue qu'un élément de cette *somme*. La première tâche, sans doute celle qu'a réalisée Luce, le précurseur, fut donc d'intégrer définitivement les amants de Cornuailles au monde arthurien en faisant de Tristan la réplique de Lancelot. La deuxième étape, celle de Hélie et des épigones, fut l'élaboration d'un roman cyclique. Travail complexe, énorme, car il fallut tout à la fois faire fusionner des mondes divers, les romans ou les embryons de roman de Lancelot, de Tristan, des fils de Pellinor, de Palamède et des ses frères, de Brunor et de la lignée des Bruns, de Brehus, de Morgain, etc. et saisir dans leur totalité la vie et les actes des protagonistes de ces récits. Il est peu surprenant que pareille gageure se solde souvent par un échec» (pág. 95).

5 Jean Frappier, «Le Cycle de la Vulgate (Lancelot en prose et Lancelot-Graal)», en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, *Le roman jusqu'a la fin du XIIIe siècle*, t. I, vol. IV, Carl Winter, Heidelberg 1978.

6 Eugène Vinaver, «The poetry of interlace», en *À la recherché d'une poétique médiévale*, Nizet, París 1970, págs. 68-98. Henri Focillon, *Vie des formes*, es citado por E. Vinaver, junto a Wilhelm Worringer, *Form in Gothic*, al final del párrafo siguiente: «More than that: the "morphology" and the "syntax" of Romanesque motifs have been defined in terms almost directly aplicable to the narrative devices of thirteenth-century romance writers; the "formation of sequences" recalls the formation of "threads" in a cyclic narrative, and the complex continuity of curves, spirals and entwined stems corresponds closely to the cyclic interlace. Straightforward progression is abandoned in favour of interwined patterns, "the themes run parallel, or entwined, or are brought together as in a chequer of knotting and plaiting"» (pág. 77).

7 Ferdinand Lot, *Étude sur le* Lancelot en prose, Champion, París 1954, pág. 28: «Autrement dit, le *Lancelot* n'est pas une mosaïque d'où l'on pourrait avec adresse enlever des cubes pour les remplacer par d'autres, c'est une sparterie ou une tapisserie: si l'on tente d'y pratiquer une coupure, tout part en morceaux». Acerca de la estética de la interrupción, cf. Howard R. Bloch, *Etymologies and Genealogies. A Literary Anthropologie of the French Middle Ages*, University of Chicago Press, Chicago 1983, pág. 198 y ss.

8 E. Löseth, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Burt Franklin, Nueva York 1970 (reimp.). Ambas citas están extraídas del estudio de E. L., 51, pág. 43.

9 E. Vinaver, op. cit., pág. 92.

10 Esto me lo sugirió la lectura del análisis de Peter Sloterdijk acerca de la interfacialidad: «Siglo y medio antes del renacimiento florentino de Platón la pintura moderna temprana había comenzado a poner de relieve plásticamente *el espacio interfacial como una realidad de derecho propio*. En ninguna parte aparece tan decidida y completamente realizado este descubrimiento pictórico de la fuerza típica conformadora de *espacio de rostros humanos vueltos unos hacia otros* como en la Capella degli Scrovegni de la iglesia redonda de Padua. En esos frescos, que seguramente fueron terminados antes de 1306, Giotto registró todo un alfabeto de constelaciones interfaciales...» (págs. 139-140) de *Esferas* I, trad. de Isidoro Reguera, Siruela, Madrid 2003 (1ª ed. 1998). (La cursiva es mía.)

11 *Lancelot. Roman en prose du XIIIe siècle*, edición crítica con introducción y notas de Alexandre Micha, t. I-IX, Textes littéraires français, Droz, Ginebra 1978-1983. Esta aventura se encuentra en el tomo V, 1980, págs. 51-54 (LXXXVI, 21-23). Una traducción al castellano de Carlos Alvar, VII vols. Alianza, Madrid 1987.

12 Ver capítulo III de este libro, nota 13.

13 Martín Heidegger, *Ser y tiempo*, trad. de Jorge Eduardo Rivera C., Trotta, Madrid 2003, pág. 144. «Auf dem Grunde dieses *mithaften* In-der-Welt-seins ist die Welt je schon immer die, die ich mit den Anderen teile. Die Welt des Daseins ist *Mitwelt*. Das In-Sein ist *Mitsein* mit Anderen. Das innerweltliche Ansichsein dieser ist *Mitdasein*» (26, pág. 118, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tubinga 1979).

14 «Das Sein zu Anderen ist zwar ontologisch verschieden vom Sein zu vorhandenen Dingen. Das "andere" Seiende hat selbst die Seinsart des Daseins. Im Sein mit und zu Anderen liegt demnach ein Selbstverständnis von Dasein zu Dasein. Dieses Verhältnis, möchte man sagen, ist aber doch schon konstitutiv für das je eigene Dasein, das von ihm selbst ein Seinsverständnis hat und so sich zu Dasein verhält. Das Seinsverhältnis zu Anderen wird dann zur Projektion des eigenen Seins zu sich selbst "in ein Anderes". Der Andere ist eine Dublette des Selbst» (ibid., 26, pág. 124), («El estar vuelto a otros es sin duda ontológicamente diferente del estar vuelto a las cosas que están-ahí. El "otro" tiene ente, él mismo, el modo de ser del Dasein. En el estar con otros y vuelto hacia otros hay, según esto, una relación de ser de Dasein a Dasein. Pero esta relación –podría decirse– ya es constitutiva de cada Dasein, puesto que éste tiene de sí mismo una comprensión del ser y, de este modo, se relaciona con el Dasein. La relación de ser para con otros se convierte entonces en la proyección "a otro" del propio ser para consigo mismo. El otro es un "doblete" del sí-mismo», trad. cit., pág. 149).

15 «Wenn das Mitsein für das In-der-Welt-sein existenzial konstitutiv bleibt, dann muss es ebenso wie der umsichtige Umgang mit dem innerweltlich Zuhandenen, das wir vorgreifend als Besorgen kennzeichneten, aus dem Phänomen der *Sorge* interpretiert werden, als welche das Sein des Daseins überhaupt bestimmt wird. Der Seinscharakter des Besorgens kann dem Mitsein nicht eignen, obzwar diese Seinsart ein *Sein zu* innerweltlich begegnendem Seienden ist

wie das Besorgen. Das Seiende, zu dem sich das Dasein als Mitsein verhält, hat aber nicht die Seinsart des zuhandenen Zeug, es ist selbst Dasein. Dieses Seiende wird nicht besorgt, sondern steht in der *Fürsorge*» (ibid., 26, pág. 121), («Si el coestar es existencialmente constitutivo del estar-en-el-mundo, entonces deberá ser interpretado, al igual que el trato circunspectivo con lo que está a la mano dentro del mundo, que anticipativamente hemos caracterizado como ocupación, desde el fenómeno del *cuidado*, que es el modo como el ser del Dasein será determinado en general. El carácter de ser de la ocupación no puede convenir al coestar, aun cuando este último modo de ser, al igual que la ocupación, sea un *estar vuelto hacia* un ente que comparece dentro del mundo. El ente en relación al cual el Dasein se comporta en cuanto coestar no tiene empero el modo de ser del útil a la mano, sino que es también un Dasein. De este ente no es posible "ocuparse", sino que es objeto de *solicitud* [Fürsorge]», trad. cit., pág. 146).

16 *Lancelot,* op. cit., t. III, págs. 346-361 (LX, 1-LXI, 35). La *queste* se plantea del siguiente modo: *Et quant il orent tot demené lor doel, si dist mes sire Gauvain oiant tous cheaus de laiens qu'il movra de laiens le matin sans faille ne jamais ne finera d'erreir, si en savra vraies noveles, s'il est mors ou vis* (pág. 349, LX, 10).

17 Ibidem, t. IV, págs. 1-125 (LXX,1-LXXIV, 9).

18 Ibidem, t. III, pág. 141 (XVII, 10).

19 Ibidem, t. IV, págs. 126-165 (LXXV, 1–LXXVI, 48).

20 Ibidem, t. IV, pág. 241 (LXXX, 7).

21 «In tutti questi romanzi, dunque, i protagonisti dell'azione, o qualcuno di essi particolarmente qualificato per farlo, diventano anche i narratori della storia: l'atto della scrittura viene messo direttamente in scena ed entra a far parte della finzione narrativa stessa. Oltre alla suggestione dei romanzi precedenti, agiscono qui chiaramente altri modelli pretigiosi, gli stessi che guidano anche la scelta della forma prosastica: quello del Vangelo e quello cronistico o storiografico» (Francesco Zambon, «Il romanzo in prosa», en Mario Mancini, *La letteratura francese medievale*, Il Mulino, Bolonia 1997, pág. 371).

22 Uwe Ruberg, «Die Suche im Prosa-Lancelot», en *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 92, 1963, págs. 122-157, cf. pág. 156: «Die Bewegung der Suche ist im Prosa-Lancelot nicht auf die ritterliche Abenteuerhandlung im engeren Sinne beschränkt, sondern ergreift wie ein Sog das gesamte Geschehen, Denken und Trachten». Distingue cuatro tipos de búsqueda: la de liberación de los que han caído en prisión, la del propio nombre, la del mejor caballero y la del Grial (pág. 122). La búsqueda para la liberación encuentra su modelo en el descenso a los infiernos de Cristo (pág. 124). «Die *queste* führt Gesuchte wie Suchende zur Erkenntnis ihrer selbst und zur Erkenntnis des anderen» (pág. 134). Muy interesante la apreciación de que la búsqueda trata de volver a conseguir una cercanía original perdida y que la búsqueda es un «interespacio»: «Es geht offenbar in der Suche darum, eine ursprüngliche latente, oft nur räumliche Nähe zurückzugewinnen und sie zur erkannten Wesensnähe hinaufzuführen. Während der Suche ist der "Zwischenraum", der die ursprüngliche Nähe zwischen Suchenden und Gesuchtem aufgehoben hat, systematisch mit Hindernissen verstellt» (pág. 140). La búsqueda supone una ordenación de los buscadores según su rango (pág. 141). Destaca también en este roman junto a la precisión del espacio el exacto cómputo del tiempo (pág. 142). Cf. de la misma autora, *Raum und Zeit im Prosa-Lancelot*, Fink, Munich 1965.

23 Friedrich Ohly, «Die Suche in Dichtungen des Mittelalters», en *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* XCIV 3, 1965, págs. 171-184: «Die Suche ist zu jeder Zeit durchwirkt von dem Ferment der Detektion, der Aufdeckung, der Offenbarung. Sie schreitet

durch den Schein zum Sein, das umso härter vom Schein umstellt ist, je näher man zu ihm gedrungen» (pág. 173).

24 Penelope Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca y Londres 1992, pág. 175.

25 Ibidem, pág. 184.

26 Ibidem, pág. 190: «The labyrinth is, after all, the place that best incorporates *error*, and the Latin word's Old French derivatives suggest how much that is pertinent to the *Queste's* themes can grows from a single linguistic root. *Errer* describes both physical and moral or behavioral voyaging and conduct – literal journeys through the forest and spiritual ways of life. *Erroier* means "to go astray, to err". *Erre* means "way, path", *errement* may signify "adventure, order, disposition, legal process" and *error* refers to ardent desire, confusion, difficulty, suffering» (pág. 190). Para el concepto de «errancia», cf. Marie-Luce Chênerie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles*, Droz, Ginebra 1986, y ya en concreto sobre la errancia en la prosa, de la misma autora: «Lancelot et Tristan, chevaliers errants (*Le Tristan en prose*, vol. I et II, ms. Vienne BN 2542)», en *Nouvelles recherches sur le Tristan en prose*, ed. Jean Dufournet, Slatkine, Ginebra 1990.

27 Penelope Reed-Doob, op. cit., pág. 258.

28 La idea del mundo como prisión es de origen gnóstico, mientras que la del mundo como maravilla es de raíz platónica, cf. Rémi Brague, *La sagesse du monde. Histoire de l'expérience humaine de l'univers*, Fayard, París 1999: «Sur l'interprétation des faits, on peut aller du pour et du contre: certains gnostiques voient dans le monde une prison, alors que la tendance dominante (Platon, Aristote, les stoïciens, les néo-platoniciens) s'y trouve comme dans un palais merveilleux» (pág. 129).

29 *Lancelot*, op. cit., t. IV, pág. 272 (LXXXI, 14).

30 Ibidem, t. II, pág. 21 (LXXXVII, 3): *Li chevaliers s'en merveille molt, puis regarde son anel, kat il cuidoit bien que tot ce fust enchantemens: si esgarde, mes li anials n'avoit mie la force del conoistre, que Morgue li avoit changié en la prison.*

31 Ibidem, t. III, pág. 33 (II, 15): *Et antre la damoiselle et Berthelai orent faite une poison dont li rois but au mengier; et si tost con il en ot beu, si li refroidi toz li cors de l'ire dont il ert devant eschaufez et devint ausin anvoisiez con toz li plus liez de laianz: si en ot la damoiselle molt gran joie et dist a soi meismes qu'assez avra conquis, s'ele puet tant faire que li rois l'acoille en amor. [...] Et lors vint la damoiselle devant lui qui molt fu de grant biauté, si li dist que en cel lit gerront il entr'els deus. Et li rois qui ja l'avoit amee par lo bevrage qu'ele li avoit doné respont que ce li plaist molt.*

32 Ibidem, t. IV, págs. 207-213 (LXXVII, 53-LXXIX, 4): *Et il se fait maintenant deschaucier et entre en la chambre em braies et en chemise et vient au lit et se couche avec la damoisele conme cil qui cuide que ce soit la roine* (pág. 209).

33 Ibidem, t. IV, pág. 286 (LXXXIII, 1-2): *Et maintenant failli li anchantemenz...*

34 *Perlesvaus. Le Haut Livre du Graal*, ed. William Nitze, vol. I y II, Phaeton Press, Nueva York 1970 (reimp.); trad. V. Cirlot, Siruela, Madrid 2000, págs. 39-40. Cf. Michel Zink, *Les voix de la conscience*, Paradigme, Caen 1992, págs. 137-144.

35 Charles Méla, *La Reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Du Seuil, París 1984, pág. 206.

36 Cf. *Perlesvaus*, cit.: «Mi señor Gauvain abandona la sala y encuentra a su caballo dispuesto en la grada, y sus armas. Monta y sale fuera del castillo, encuentra los puentes grandes y anchos y se aleja a toda velocidad hasta un gran río que corría por un valle y llega a un bosque. Se levanta en el bosque una terrible tormenta con truenos y lluvia tan grandes, que parecía que

todos los árboles iban a salir de sus raíces. La lluvia y la tempestad es tan grande que tiene que colocar el escudo sobre el cuello de su caballo, para que las cantidades de agua no le ahoguen. Cabalga tanto en este lamentable estado junto al río que corre por el bosque, que ve en una landa al otro lado del río a un caballero y a una doncella, cabalgando muy alegremente con las cinchas de las sillas apretadas. El caballero lleva un pájaro en el puño y la doncella un tocado de orifrés en la cabeza. Dos perros bracos siguen al caballero. El sol reluce muy hermoso en la pradera y el aire es muy claro y muy puro. Mi señor Gauvain mucho se maravilla de que en su camino llueva de aquella forma y de que en la pradera donde cabalga el caballero luzca el sol con tal fuerza y el tiempo sea tan claro y tranquilo, y los ve cabalgar en gran animación» (Rama VI, pág. 124).

37 Así por ejemplo, Ananda Coomaraswamy analizó las transformaciones y los múltiples rostros de la Diosa Tierra en los romans artúricos: «On the Loathly Bride», en *Traditional art and Symbolism*, edición de Roger Lipsey, Bollingen Series, Princeton University Press, Princeton 1977, págs. 353-370. Para la comprensión de la realidad cambiante y múltiple que esconde la unidad, cf. Heinrich Zimmer, *Mitos y símbolos de la India*, Siruela, Madrid 1995 (1ª edición Washington 1946): «En la medida en que a las experiencias y sensaciones que recorren la conciencia del individuo no las afecta ninguna visión dilatada, devaluadora, éste considera a las criaturas perecederas que surgen y se desvanecen en el ciclo interminable de la vida (*samsara*, la rueda del renacimiento) como absolutamente reales. Pero en el instante en que se discierne su carácter fugaz, vienen a parecer casi irreales, una ilusión o espejismo, un engaño de los sentidos, la ficción dudosa de una conciencia demasiado limitada y concentrada en sí misma. Cuando se comprende y se percibe de esta manera, el mundo es *maya-maya*, de la materia de Maya. Maya es "arte": aquello mediante lo cual se fabrica un artefacto, una apariencia» (pág. 34); «Así Siva es aparentemente dos cosas opuestas: asceta arquetípico y danzarín arquetípico. Por un lado es la tranquilidad total: la calma interior inmersa en sí misma, inmersa en el Vacío del Absoluto, donde se funden y se disuelven todas las distinciones y donde descansan todas las tensiones. Pero por otro es actividad total: energía vital, frenética, sin objeto y alegre. Estos aspectos son manifestaciones duales de una realidad última absolutamente no-dual» (pág. 161).

VIII. Negaciones

1 Cf. capítulo VI, nota 21.

2 Chrétien de Troyes, *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, traducción de Karl D. Uitti y edición de Philippe Walter, en *Oeuvres complètes*, edición dirigida por Daniel Poirion, La Pléiade, Gallimard, París 1994. Citaré siempre por esta edición mientras no diga lo contrario. Chrétien de Troyes, *El Caballero del León*, trad. de Isabel de Riquer, Alianza, Madrid 1988. Citaré por esta traducción mientras no diga lo contrario.

3 Philippe Walter, *Canicule. Essai de mythologie sur* Yvain *de Chrétien de Troyes*, Sedes, París 1988: «Pourtant, malgré ce déphasage apparent, la fête (de la Pentecôte) est le moment où l'on renoue avec la mémoire du mythe. C'est l'instant privilégié où se revit grâce à la parole de Calogrenant un récit originel et cosmogonique qui peut aussi apparaître comme un des mythes fondateurs du monde arthurien. Le récit de Calogrenant joue le rôle d'une anamnèse. Il met soudainement en contact le temps du roman et le temps my - thique, même si Calogrenant transforme déjà le mythe en récit» (pág. 49).

4 Así lo hizo notar Joan Tasker Grimbert, *«Yvain» dans le miroir. Une poétique de la réflexion dans le* Chevalier au Lion *de Chrétien de Troyes*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Filadelfia 1988, en especial, págs. 18 y 39.

5 Erich Koehler lo planteó en términos de idealidad/realidad (*Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Niemeyer, Tubinga 1970 [1ª ed. 1956], cf. la trad. cast. *La aventura caballeresca*, Sirmio, Barcelona 1988).

6 Cf. E. Köhler, *Ideal*, cit., pág. 7 y ss.

7 Cf. edición citada, nota en la pág. 1193: «Chrétien exploite ici le motif du chevalier récalcitrant qui, en obéissant aux ordres d'une dame, raconte, à contrecoeur, un épisode triste de sa propre vie. Ce motif remonte au récit de la destruction de Troie chez Virgile: Énée cède aux instances de Didon qui finira par tomber amoureuse de lui (Guenièvre n'est pas dans ce cas cependant). Ce motif virgilien a été repris dans le *Roman d'Énéas*, parfaitement connu de Chrétien». Como veremos más adelante, Calogrenante no es exactamente un caso de «caballero recalcitrante», pues antes de que se lo hubiera pedido la reina Ginebra, él ya había iniciado su relato.

8 Cf. Joan Tasker Grimbert, op. cit., pág. 28.

9 Roger S. Loomis, «Calogrenanz and Chrestien's originality», *Modern Languages notes* 43, 1928, págs. 215-223; cf. también su *Arthurian Tradition in Chrétien de Troyes*, págs. 273277, 480. Calogrenante aparece en el *Beaudous* de Robert de Blois como sobrino de Yvain; en el *Lancelot en prosa* es matado por Lionel, cf. notas de la edición citada, pág. 1192.

10 Philippe Walter, op. cit., pág. 265, relacionando además la «palabra» de Calo - grenante con Pentecostés como fiesta del logos, pág. 266.

11 En la versión galesa del roman, *Owein o la dama de la fuente*, el equivalente galés de Calogrenante, Kynon, reconoce explícitamente su pecado de soberbia («...yo creía que no había nadie en el mundo capaz de superarme en la proeza que fuera»), lo que fue destacado por Jean Frappier en su clásico estudio, *Étude sur* Yvain ou le Chevalier au Lion *de Chrétien de Troyes*, Sedes, París 1969; pero a diferencia de lo que estoy planteando aquí –un implícito pecado de soberbia de Calogrenante, como más adelante se expondrá–, Frappier consideraba que Chrétien había transformado el personaje en un «hombre honesto», modelo de urbanidad, «capaz de reírse de sí mismo y hablar de su fracaso con una mezcla de modestia y de ironía» (pág. 146).

12 Cf. Tony Hunt, «The Rhetorical Background to the Arthurian Prologue. Tradition and the Old French Vernacular Prologues», en *Arthurian romance: Seven Essays*, edición de D. D. R. Owen, Barnes and Noble, Nueva York 1970, pág. 10. M. L. Ollier, «Le discours en "abyme" ou la narration équivoque», *Medioevo Romanzo*, 1, 1974, págs. 351-364, consideró, por el contrario, a Calogrenante como la imagen inversa de Chrétien, en tanto que el primero se remite a la tradición oral, tan denostada en el *Erec*, y el segundo, en cambio, claramente a la escritura. Las palabras de Calogrenante serían, en ese juego de inversión, «mentirosas», frente a la verdad del «cuento» narrado por Chrétien. La interpretación aquí propuesta del relato de Calogrenante no puede estar de acuerdo con la tesis de esta autora.

13 Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus, Madrid 1992 (1ª edición 1977); ibidem, «Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität», en *Funktionen des Fiktiven*, ed. D. Heinrich y W. Iser, *Poetik und Hermeneutik X*, Fink, Munich 1983, págs. 423-432.

14 La que se muestra en la edición de Wendelin Förster, *Chretien von Troyes, Sämtliche erhaltene Werke, t. II, Der Löwenritter (Yvain)*, Halle, Niemeyer 1887 [1912] e *Yvain (Der Löwenritter)*, en Romanische Bibliothek, t. V, Halle, Niemeyer 1891, que es la que sigue en su traducción I. de Riquer.

15 Acerca de la relación del *Roman de Rou* de Wace y el *Yvain* de Chrétien por la cita a la fuente de Barenton y el bosque de Broceliandia, cf. capítulo II, nota 11. Concretamente estos versos parecen encontrar relación con los del *Roman de Brut* del mismo Wace: *La partie arthurienne du Roman de Brut de Wace*, edición de I. D. O. Arnold y M. Pelan, Klincksieck, París 1962, vv. 1247-1258: *En cele grant pes que je di,/Ne sai se vos l'avez oï,/Furent les mervoilles provees,/Et les aventures trovees/Qui d'Artur sont tant recontees/ Que a fables sont atornees:/Ne tot mançonge ne tot voir,/Ne tot folor ne tot savoir./Tant ont li contëor conté/Et li fablëor tant fablé/Por lor contes anbeleter./Que tot ont fet table sanbler.*

16 Sigo aquí la traducción de la edición citada de Ph. Walter, pues el «como campesino» de la traducción de I. de Riquer creo que puede inducir a confusión: la expresión se refiere a la soledad y no al campesinado, justo en este relato en el que destaca la oposición entre el mundo caballeresco y el mundo del *vilain* (campesino-burgués).

17 Erich Auerbach, «La salida del caballero cortesano», en *Mimesis*, Fondo de Cultura Económica, México 1979 (1ª edición 1942); Erich Köhler, *Ideal*, cit., el capítulo dedicado a la «aventura», págs. 66-89. Comentario de este pasaje también en el capítulo II.

18 No he seguido aquí la traducción de I. de Riquer («Así fui y así vuelvo; me tengo por necio por haber vuelto y os he contado como un necio lo que nunca hubiera querido contar», pág. 42), sino la de Ph. Walter, pág. 353 de la edición citada.

19 María Zambrano, *La confesión: género literario*, Siruela, Madrid 1995 (1ª edición 1943), pág. 25.

20 Gauvain le pregunta al prohombre por qué no encuentra aventuras *(nos ne trovons tant d'aventures come nos solions)*, y el prohombre le contesta que no se les aparecerán porque no son caballeros espirituales y le aconseja que vuelva a Camelot: *La Queste del saint Graal*, edición de Albert Pauphilet, Champion, París 1949, págs. 160-161. «L'injonction de l'aventure est déjà entendue quand Yvain apparaît pour revendiquer le droit à l'aventure au nom d'un lien de sang qui lui en assure le privilège. Ce que l'on ignorait se découvre ainsi seulement aux vers 581 sq.: l'aventure lui était prédestinée. Mais cette marque par laquelle se singularise le héros ne suffit pas à Chrétien: il donne encore à vivre de l'intérieur la decision où celui-ci s'affirme différent des autres», Charles Méla, *La Reine et le Graal*, Du Seuil, París 1988, págs. 45-46.

21 Una lectura diferente acerca de la identidad de este personaje se encuentra en Paul R. Lonigan, quien termina su análisis de este relato respondiendo del siguiente modo a la pregunta de por qué C. contó semejante relato en la corte de Arturo: «Undoubtedly because the opportunity to occupy center stage was too great to resist. Confident of his ability to entertain, and desirous of the attention to be shown a narrator, he has filled his entire tale with exaggeration, evasion and braggadoccio» (pág. 18), («Calogrenant's Yourney and the Mood of the "Yvain"», *Studi Francesi* 58, 1976, págs. 1-20).

22 *Le Haut Livre du Graal. Perlesvaus*, edición de William A. Nitze, vols. I y II, Phaeton Press, Nueva York 1972 (1ª edición 1937). *Perlesvaus o El Alto Libro del Graal*, traducción de V. Cirlot, Siruela, Madrid 2000.

23 Helen Muchnic, «The Coward Knight and the Damsel of the Car», *Publications of the Modern Language Association of America* 42, 1928, págs. 323-342.

24 Cf. E. Brugger, «"Der Schöne Feigling" in der arthurischen Literatur» I, en *Zeitschrift für romanische Philologie* 61, 1941, págs. 1-44, y en concreto esta discusión en la nota 2, págs. 3-4.

25 Jessie Weston, «The Perlesvaus and the story of the coward knight», *Modern Philology*, mayo 1923, págs. 379-389.

26 Cf. E. Brugger, op. cit., pág. 11: «Darum glaube ich nicht, dass unsere Episode eine eigentliche Version des *loathly lady tale* ist, sondern halte es für sehr wahrscheinlich, dass sie

nur einer Version des *loathly lady tale* angeglichen wurde, und zwar durch Wauchier, weil das hässliche Fräulein, das Wauchier in seiner Feiglings-Quelle y fand oder eventuell als Kontrast zu dem schönen Ritter [der damals nicht mehr feige war] erfand, ihn an die *loathly lady* jener alten Erzählung erinnerte, auf die er mit seinem Anhängsel dann gewissermassen hinwies. Wie die Episode MP (se refiere al episodio en *Manessier* y en *Perlesvaus*) von dem Kontrast zwischen einem tapferen und einem feigen Ritter handelt, so hatte es Wauchier darauf abgesehn, den Kontrast zwischen einer Dame von besonderer Hässlichkeit und einem Ritter von besonderer Schönheit zu präsentieren und an diesem Beispiel zu zeigen, dass Amor eine Binde vor den Augen hat…» (pág. 11). Acerca del cuento de la «dama fea», cf. nota 37 del capítulo VII.

27 Cf. E. Brugger, op. cit., pág. 29

28 Ésta es la hipótesis planteada por E. Brugger ya desde el principio de su estudio, op. cit., pág. 1: «Selbstverständlich würde ein von Natur feiger Mann auch in der Notwehr nicht gerade tapfer werden. In unserem Ritter muss die Tapferkeit von Anfang an geschlummert haben; sie brauchte also nur geweckt zu werden», y que fue comprobando a partir del análisis de otras versiones de la historia, en *Tristan de Nanteuil* (II, *Zrph* 63, 1943, págs. 123-173), *Ipomedon*, el libro VII de Malory (IIIa, *Zrph*, 63, 1943, págs. 275-328).

29 Cf. E. Brugger, op. cit. I, pág. 38.

30 Cf. el análisis de E. Löseth, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamede et la compilation de Rusticien de Pise*, Burt Franklin, Nueva York 1970 (1ª edición 1891), párrafo 258, pág. 174; cf. *Le roman de Tristan en Prose*, t. IV, *Du départ de Marc vers le royaume de Logres jusqu'à l'épisode du lai "Voir disant"*, publicado bajo la dirección de Philippe Ménard (del vol. I-IX), edición de Jean-Calude Faucon, Droz, Ginebra 1991, párrafo 153.

31 La cita es de E. Köhler que a su vez la toma de E. Brugger, cf. *Ideal und Wirklichkeit*, cit., pág. 82.

32 Emmanuèle Baumgartner, *La harpe et l'épée. Tradition et renouvellment dans le Tristan en prose*, Sedes, París 1990, pág. 25 y ss.

33 cf. E. Brugger, op. cit., V-VII, *Zrph* 65, 1949, págs. 289-433, cita de la pág. 406 (éste es el último artículo de la serie sobre el Bello Cobarde).

34 Eugène Vinaver, «Un chevalier errant à la recherche du sens du monde: quelques rémarques sur le caractère de Dinadan dans le "Tristan en prose"», en *Mélanges de Linguistique Romane et de Philologie Médiévale offerts à M. Delbouille*, Gembloux 1964, II, págs. 677-686, y también en *Â la recherche d'un poétique médiévale*, Nizet, París 1970, págs. 164 y ss.; cf. también Jean-Charles Payen, «Le Tristan en prose, manuel d'amitié: le cas de Dinadan», en *Der altfranzösische Prosaroman. Funktion, Funktionswandel und Ideologie am Beispiel des Roman de Tristan en prose*, Würzburg 1977, edición de Ernstpeter Ruhe y Richard Schwaderer, Fink, Munich 1979, págs. 104-121; en la discusión a la ponencia de Payen en este coloquio, E. Köhler cifró la diferencia entre Calogrenante y Dinadán en que en Chrétien la identidad de la caballería entre lo que es y el sentido del mundo es imaginaria, siendo el *vilain*, el único que encuentra esa identidad. El mundo caballeresco es el mundo de la no-identidad o de la identidad que hay que buscar en las aventuras. En el caso de Dinadán se mostraría de modo ostensible esa no identidad. La cuestión a debatir (y en la que no me he metido, pero que es la que preside las interpretaciones de la crítica, de E. Brugger, E. Vinaver y E. Köhler) sería la que está implícita en todos estos casos de negaciones, y ésa es la de si las negaciones proceden del mundo de la ideología del *vilain*, es decir, de la burguesía plenamente configurada en la sociedad urbana del siglo XIII.

IX. El juego de la muerte

1 Mircea Eliade, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Gallimard, París 1959, págs. 256-257: «En quelle mesure cette Matière de Bretagne contenait-elle non seulement des restes de la mythologie celtique, mais aussi le souvenir des rites réels, il est difficile d'en décider. On peut déchiffrer dans les règles d'admission dans le groupe guer - rier conduit par Arthur, certaines épreuves d'entrée dans une société secrète de type Männerbund. Mais pour notre propos, c'est la prolifération des symboles et motifs initiatiques dans les romans arthuriens qui est significative» (pág. 257). Del carácter iniciático del roman se ocupó especialmente Antoinette Fierz-Monnier, *Initiation und Wandlung. Zur Geschichte des altfranzösischen Romans in XII. Jahrhundert*, Studiorum Romanorum, vol. V, Berna 1951.

2 Acerca del «comportamiento novelesco» en la Edad Media, cf. Michel Stanesco, «Sous la masque de Lancelot», *Poétique*, 1958, págs. 23-33: «La critique traditionnelle du comportement romanesque tendait implicitement à renfermer le roman sur lui-même. Au contraire, pour nous, ce comportement est la finalité externe de l'accueil du roman, tout comme la catarsis l'était pour la tragédie. Il est, essentiellement, la "reconstitution en attitude" (Wolf-Dieter Stempel) du roman et il naît à l'intersection du texte avec son public. C'est grâce à la fusion de ces deux horizons différents que le comportement romanesque est reconnu, accepté, estimé au Moyen Âge. Loin d'être condamné à "imiter le pathos des autres", il tient de l'ethos des peuples d'Occident, parce qu'il participe à la fondation et à l'institution, par la poésie et l'action, de l'être-là historial d'une civilisation» (pág. 33). Ver también del mismo autor: *Jeux d'errance du chevalier médiéval. Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littéarature du Moyen Âge flamboyant*, Brill, Leiden 1988.

3 Max Scheler, *Tod und Fortleben*, en *Schriften aus dem Nachlass*, vol. 1, Bouver Verlag, Bonn, 1986, págs. 9-64; trad. Xavier Zubiri, *Muerte y supervivencia*, Encuentro, Madrid 2001 (1ª edición 1933), y *De lo eterno en el hombre. La esencia y los atributos de Dios*, Revista de Occidente, Madrid 1940 (1ª edición 1921, págs. 247-248).

4 Martín Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tubinga 1979 (15ª edición): «Die Charakteristik des existenzial entworfenen eigentlichen Seins zum Tode lässt sich dergestalt zusammenfassen: Das Vorlaufen enthüllt dem Dasein die Verlorenheit in das Manselbst und bringt es vor die Möglichkeit, auf die besorgende Fürsorge primär ungestützt, es selbst zu sein, selbst aber in der leidenschaftlichen, von den Illussionen des Man gelösten, faktischen, ihrer selbst gewissen und sich ängstenden Freiheit zum Tode» (pág. 266), (Las características del proyecto existencial del modo propio de estar vuelto hacia la muerte pueden resumirse de la siguiente manera: el adelantarse le revela al Dasein su pérdida en el «uno mismo» y lo conduce ante la posibilidad de ser sí mismo sin el apoyo primario de la solicitud ocupada, y de serlo en una libertad apasionada, libre de las ilusiones del uno, libertad fáctica, cierta de sí misma y acosada por la angustia: la libertad para la muerte. *Ser y tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera C., Trotta, Madrid 2003, pág. 285).

5 Heinrich Zimmer, *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*, Adelphi, Milán 1983 (1ª edición, Nueva York 1957), pág. 95: «Il verde pallido, inoltre, è il colore dei cadaveri illividiti: le pitture dell'arte buddhista del Tibet, che si adeguano nel simbolismo dei colori a una tradizione prescritta con grande esattezza, usano un verde simile per indicare tutto ciò che appartiene al regno di Re Morte». Roger S. Loomis opinó que quizás el color verde procediera de un error de traducción de la palabra irlandesa *glas*, que tanto puede significar gris

como verde (*Celtic Myth And Arthurian Romance*, Columbia University Press, Nueva York 1927, pág. 59).

6 *Sir Gawain y el Caballero Verde*, trad. de F. Torres Oliver, prólogo de L. A. de Cuenca, epílogo y notas de Jacobo F.-J. Stuart, Siruela, Madrid 1982, págs. 4-5. La descripción no termina aquí, sino que continúa con el corcel para retornar con el jinete y el color verde de su rama de acebo, «planta que ostenta el verde más intenso cuando los árboles se ven pelados y sin hojas» (pág. 5), llevando en la otra mano un hacha recorrida toda ella por una «cinta con abundantes y costosas borlas y adornos de reluciente verde ricamente bordados» (pág. 6). Terminada la descripción, el relato continúa con la recepción del público del Caballero Verde: «Los presentes se quedaron inmóviles con los ojos clavados en el desconocido; los hombres se preguntaban maravillados qué podía significar el que un jinete y su caballo fueran tan verdes como la yerba, y más brillantes que el esmalte sobre el oro. Los que estaban de pie le examinaron y se acercaron precavidamente, preguntándose qué haría. Pues habían visto visiones asombrosas, pero ninguna como ésta; y le tuvieron por un fantasma surgido del reino de las hadas» (pág. 6). Así, aún cuando no se afirme explícitamente en el texto su relación con la Muerte, sí está claro en cambio que se considera como un caballero procedente del Otro Mundo.

7 El Caballero Verde lo dice así: «Vengo, pues, a esta corte a reclamar un juego de Navidad, ya que estamos en Pascua y Año Nuevo, y tanto abundan aquí los hombres jóvenes. Si hay alguno en esta corte que se tenga por espíritu audaz, y de sangre y alma fogosa, y que se atreva a descargar un golpe a cambio de otro, le daré como presente esta hacha costosa; esta hacha, bastante pesada, para que él la utilice a su gusto. Yo esperaré el primer golpe, tan desarmado como voy montado aquí. Si hay algún hombre tan fiero que quiera probar lo que aquí propongo, que venga a mí sin más demora y se haga cargo de esta arma; se la entrego para siempre. Entre tanto, yo aguardaré impasible su golpe, a pie firme, en el mismo suelo, con tal que pueda yo asestarle otro sin reparo. Sin embargo, le concederé el plazo de un año y un día» (pág. 7), *Sir Gawain*, cit.

8 El «juego del Caballero Verde» le sucede a Lancelot al final de la rama VI del *Perlesvaus*: L. llega a una ciudad desierta. En un palacio donde tiene lugar un gran duelo, un caballero muy ricamente ataviado con una túnica roja desciende por la sala sosteniendo una gran hacha, que le ofrece a L. para que le corte la cabeza, pues de otro modo se la cortará él. En medio de un gran asombro y perplejidad, L. le asegura que, en efecto, elegirá la mejor parte del juego. El caballero desconocido le advierte que en el plazo de un año deberá ofrecer su cabeza en el mismo lugar sin presentar combate. L. acepta y le corta la cabeza de un tajo. «Cuando le cortó la cabeza, su cuerpo cayó al suelo y Lancelot arroja el hacha y piensa que haría mal en permanecer allí dentro. Se acerca a su caballo, coge sus armas y monta. Mira detrás de él y no ve el cuerpo del caballero ni la cabeza y no sabe qué ha ocurrido con todo. Sólo oye un gran duelo y grandes gritos de caballeros y damas lejos, en la ciudad» (págs. 136-138 de *Perlesvaus o El Alto Libro del Graal*, edición de Victoria Cirlot, Siruela, Madrid 2000). L. regresa efectivamente a la Ciudad Desierta al cabo de un año: del palacio desciende un caballero con una hoz muy bien afilada que invita a L. a disponer su cabeza para que se la corte. «El caballero encaja la hoz. Lancelot oye venir el golpe, baja la cabeza y la hoz pasa de largo.» Cuando el caballero se dispone de nuevo a cortarle la cabeza después de haberle recriminado su actitud, se oye la voz de una doncella que le grita que si no deja libre al caballero, perderá su amor. El caballero suelta la hoz de inmediato y cae a los pies de Lancelot rogándole merced. La doncella le cuenta que él ha sido el único caballero que ha cumplido con su palabra, pues anteriormente llegaron muchos otros que cortaron cabezas pero nunca volvieron (Rama IX, págs. 262-264). El «juego de la decapitación»

aparece por vez primera en un relato irlandés, *Fled Bricrend (El Festín de Bricriu)* (ca. 1100) donde el héroe Cuchulainn decapita a un gigante para disponerse al día siguiente a recibir él mismo el golpe; también se encuentra en *Le Livre de Caradoc* de la *Primera Continuación* con algunas variantes: el arma no es un hacha sino una espada y el plazo es de un año. En *La Mule sans frein* de Paien de Maisières y en *Diu Crône* de Heinrich von dem Türlin aparece una versión similar de la historia con Gauvain de nuevo como héroe (cf. *The Arthurian Encyclopedia*, ed. Norris J. Lacy, Garland, Nueva York-Londres 1986, págs. 508-509). Ver el estudio clásico de George Lyman Kittredge, *A study of Gawain and the Green Knight*, Oxford University Press, Londres 1910, en donde se analiza el motivo de la decapitación en las versiones irlandesas, en los *romans* franceses y en las anglonormandas. La novedad fundamental del *Sir Gawain* residiría según este autor en la combinación del motivo de la decapitación y el de la tentación. Una interpretación del significado mitológico en: Ananda K. Coomaraswamy, «Sir Gawain and the Green Knight: Indra and Namuci», *Speculum*, XIX, 1944, págs. 104-125: «We have realised already that the decapitation is a disenchantment of the victim, a liberation of the Sun from the darkness by which he had been obscured and eclipsed. But the Sacrificial death is also a making many from one, in which sense the dismemberment is a consummation desired by the victim himself…» (pág. 109).

9 Además de la práctica habitual de la decapitación y de la conservación de los cráneos de los enemigos muertos o incluso de familiares en nichos (según se muestra en el pórtico celto-lígure de La Roquepertuse (Bouches-du-Rhône) de los siglos III o IV a J. C.), destacan las cabezas de piedra, como el grupo de cuatro cabezas de piedra del templo celto-lígure de Entremont (Bouches-du-Rhône) por ejemplo. «On rencontre partout l'idée que la tête a une valeur de talisman, car c'est cette partie du corps qui contient le plus de *mana*. Certes, la tête est la principale partie de l'homme; c'est elle qui exprime sa personnalité. Le souvenir d'un défunt est avant tout le souvenir de son visage. Rien d'étonnant, donc, à ce qu'on ait cru pouvoir entrer en relation avec le mort par l'intermédiaire de sa tête» (J. De Vries, *La religión des celtes*, Payot, París 1963, pág. 262 y ss).

10 En su camino al lugar de la aventura de la Alegría de la Corte, todos muestran su duelo al decirle: *Mes ta mort et ton duel vas querre* (v. 5704) («vas en busca de tu muerte y de tu propio daño», pág. 102); una vez en el lugar: *Mes une grant mervoille voit/Qui poïst faire grant peor/Au plus riche conbateor/…/Car devant ax sor pex aguz/Avoit hiaumes luisanz et clers,/Et voit de desoz les cerclers/Paroir testes desoz chascun./Mes au chief des pex an voit un/ Ou il n'avoit neant ancor,/Fors que tant solemant un cor* (vv. 5770-5782), («Pero ve una gran maravilla que podría aterrorizar al más valeroso combatiente [...] pues sobre agudas picas había yelmos brillantes y claros, y ve expuestas bajo los cercos de los yelmos las cabezas de cada uno; pero en la última pica se ve un yelmo que aún no tenía nada, sino un cuerno de caza», págs. 103-104). Una vez dentro del recinto: *Et cil s'an vet tote une sante,/Seus, sanz conpaignie de gent/Tant qu'il trova un lit d'argent/Covert d'un drap brosdé a or/Desoz l'onbre d'un siquamor,/Et sor le lit une pucele,/Gente de cors et de vis bele/De totes biautez a devise* (vv. 5874-5881), («Avanza por una senda, solo, sin acompañamiento de gente, hasta que halló un lecho de plata cubierto por una sábana bordada en oro, a la sombra de un sicómoro, y en la cama estaba sentada una doncella gentil de cuerpo y hermosa de rostro, con todas las bellezas», pág. 105). *Érec et Énide*, edición de Peter F. Dembowski, en: Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, edición dirigida por Daniel Poirion, La Pléiade, Gallimard, París 1994; Chrétien de Troyes, *Erec y Enid*, traducción a cargo de Victoria Cirlot, Antoni Rosell y Carlos Alvar, Siruela, Madrid 1987.

11 *Li pavillions au cief estoit/Devant unes lices avoit/Molt bien faites de pels agus,/Aiguisiés desos et desus./En cascun pel ficie avoit/Une teste c'armee estoit:/Cascune avoit l'elme lacié/Qui*

ens el pel estoit ficié;/De chevaliers tot li cief sont (vv. 1955-1963), («El pabellón se encontraba al principio de la calzada y delante estaban las lizas, muy bien hechas, con estacas agudas y afiladas por arriba y por abajo. En cada estaca había clavada una cabeza armada, todas tenían el yelmo enlazado y todas eran de caballeros», pág. 33). Renaut de Beaujeu, *Le bel inconnu*, edición de G. Perrie Williams, Champion, París 1978. Renaut de Beaujeu, *El bello desconocido*, traducción de Victoria Cirlot, Siruela, Madrid 1983.

12 Alain Guerreau, «Renaud de Bagé: *Le bel inconnu*. Structure symbolique et signification sociale», *Romania* 81, 1983, págs. 28-82, interpretó el episodio, no como la descripción más o menos adaptada de un rito, sino como una variante del relato del gran rito caballeresco de la investidura. En el episodio vio los elementos característicos del juego de la decapitación, relato, según este autor, utilizado como «modelo etiológico de la *colée*, que constituía el gesto ritual más importante de la investidura. La variante del juego de decapitación que aparece en este roman «suggère sans ambigüité une suite de décapitations avec inversion des rôles; le texte souligne également la valeur clairement sociale de ces combats, puisqu'il précise que les cent quarante trois têtes casquées étaient toutes celles de fils de comtes ou des rois» (págs. 60-61).

13 *Sir Gawain*, cit., pág. 14.

14 Heinrich Zimmer, *Il re e il cadavere. Storie della vittoria dell'anima sul male*, Adelphi, Milán 1983 (1ª ed. Nueva York 1957), pág. 107.

15 En uno de los lamentos la doncella exclama: *«Lasse, font el, que porrons faire?/Ahi! Mors, tant par es avere!/ Nous n'avions fors cestui frere,/Et si avons cestui perdu./A! Mors dolente, que fais tu,/Quant orendroit ne nous ocis?/C'est ta costume de toudis/Qu'a celui qui ta venue aime,/Et a son besoig te reclainme,/Ne veus secorre ne aidier./Tu as mort le bon chevalier,/Dont tox li mons sera en paine./Ahi! Mor, tant par es vilaine,/Qi les bons prens tout a eslais,/Et laisces vivre les mauvais:/En toi n'a raison ne mesure./De ces trois lasses n'as tu cure/Qui lor vie ont en grant despit?»* (vv. 580-597), («¡Desdichadas! ¿Qué podemos hacer? ¡Ay, cuán avariciosa eres, Muerte! Sólo teníamos este hermano y ahora lo hemos perdido. ¡Ay, Muerte desdichada, qué haces cuando ahora mismo no nos matas! Eterna costumbre la tuya de no socorrer ni ayudar a quien desea tu llegada y te reclama por necesidad. Has matado al buen caballero por lo que sufrirá todo el mundo. ¡Ay Muerte, cuán grande es tu villanía, cuando arrebatas a los buenos y dejas vivir a los malvados! En ti no hay razón ni mesura. ¿Nada te importan estas tres desdichadas que sienten gran despecho por su vida?», pág. 5), *L'Atre périlleux*, edición de Brian Woledge, Les Classiques Français du Moyen Âge, Champion, París 1936. *El cementerio peligroso*, traducción de Victoria Cirlot, Siruela, Madrid 1984.

16 En tres ocasiones se describe la muerte de Gauvain y su descuartizamiento. La primera aparece en boca de una de las doncellas, que también explica la suerte que sufrió el joven: *Wi erroit trestous desarmés/Par ceste forest en deduit,/Sans conpaignie et sans conduit,/Il n'avoit arme o lui portee,/Fors lance et escu et espee,/Et si erroit sans conpaignie./Troi chevalier qui Dix maudie,/Qui de viés l'avoient haï,/L'orent desque ci parsivi./Quant il fu isçus de ce val,/Li uns lait corre le ceval/Et vint poignant desi a lui;/Enbuscié se furent li dui,/Et li tiers a lui se mesla./Tant longement l'estors dura/Que Gavains en vint el desus;/Li doi nel peurent soufrir plus/Que cil avoit el bos laiscié,/Ains i vinrent tout eslaiscié/Por aidier a lor conpaignon./Gavain misent en tel randon/Qu'il ne se peut desfendre d'ex,/Qu'il erent trois et il ert sex,/Et s'estoit cascuns bien armés./Cil vaslés qui vous la veés,/Qui de grant hardement ert plain,/I point por aidier a Gavain;/Son pooir fist de lui aidier,/Mais de li peut avoir mestier,/Car cil erent et grant et fort;/A ex valut peu sen esfort,/Car il estoit tous desarmés./Au vallet ont les ex crevés,/Et Gavain ont tout detrencié* (vv. 538-571), («Erraba por el bosque [se refiere a Gauvain] completamente desarmado, sin compañía y sin séquito. No llevaba armas consigo excepto lanza, escudo y espada, y erraba sin compañía. Tres caballeros a los que Dios maldiga, que lo

odiaban desde hacía mucho tiempo, lo persiguieron hasta aquí. Cuando salió del valle, uno dejó correr al caballo y fue contra él picando espuelas. Los otros dos se adentraron en el bosque. El combate duró mucho y Gauvain iba venciendo. Los otros dos no pudieron aguantar más y acudieron a galope tendido para ayudar a su compañero. Atacaron a Gauvain con tal ímpetu que no se pudo defender, pues ellos eran tres bien armados y él estaba solo. Este muchacho que veis aquí, lleno de valor, luchó para ayudar a Gauvain. Hizo todo lo que pudo por ayudarle, pero ellos eran grandes y fuertes. Poco valió su esfuerzo pues estaba completamente desarmado. Al muchacho le sacaron los ojos y a Gauvain lo descuartizaron», págs. 14-15). La segunda es narrada por el joven ciego ante la petición de Gauvain de que le enseñe el cuerpo: *–Sire, fait il, cil sont ja fors/De la forest qui l'ont ocis./Quant il en orent le cief pris,/Trestox les membres li cauperent;/Laidement le desfigurerent,/Qu'il n'i remest ne pié ne poing* (vv. 616-621), («–Señor, quienes lo mataron, ya salieron de este bosque. Después de cortarle la cabeza, le cortaron todos los miembros. Lo desfiguraron terriblemente y no le quedó ni pie ni puño. El cuerpo se lo llevaron a su país y ya deben estar a tres leguas de aquí», pág. 16). Mucho más adelante, hacia el final del roman, el caballero Tristán relata la versión más completa del suceso, incluyendo la causa por la que mataron a Gauvain; añade además cómo llegaron después del descuartizamiento de Gauvain a su castillo: *Lors vint çaiens a tout un cors/Uns des chevaliers qui sivoit;/Li autres, qui aprés venoit,/Portoit les menbres et le teste,/Si en demenoit moult grant feste/.../* (vv. 5048-5052), («Después llegó con un cuerpo uno de los caballeros que le seguían. El otro que venía detrás, llevaba los miembros y la cabeza, mostraba gran gozo...»), *L'Atre*, ed. cit.; *El cementerio*, trad. cit.

17 Sobre la «estética postclásica», cf. Walter Haug, «Paradigmatische Poesie. Der spätere Artusroman auf dem Weg zu einer nachklassischen Aesthetik», en *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 56, 1980, págs. 204-231; apliqué la tesis de Walter Haug a los romans franceses en: Victoria Cirlot, «La estética postclásica en los *romans* artúricos en verso del siglo XIII», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, IV, Quaderns Crema, Barcelona 1991, págs. 381-400.

18 Alexandre Micha, «Le roman en vers en France au XIIIe siècle», en *Grundriss der romanischen Literatur*, IV/1, Carl Winter, Heidelberg 1978, págs. 380-399, hizo notar que estos versos dividen la novela en dos partes simétricas (pág. 385). A partir de estos versos Gauvain se convertirá en *Cil sans non* (El sin nombre) hasta la aventura en que lo recupera.

19 Así se lo relata la doncella de la tumba: *Il a dusqu'a none de jor/La force de trois chevaliers,/Les plus hardis et les plus fiers/Que on puist en nul liu trover;/Quant le soleil doit decliner,/Des qu'il est none et en avant,/Va un petit afebloiant./Petit et petit afoiblie/Desi a l'ore de complie,/Mais tox jors est fors et hardis./Ja ne sera si afoiblis/Ce saciés vous veraiement,/Que il n'ait force et hardement/Contre le mellor chevalier/Que ost vers lui armes baillier./Une autre cose vous en di,/Si savés bien si est ensi./ Vostre mere si fu moult sage,/Auques vous dist de son corage;/Je sai bien qu'ele fue faee,/Si vous dist vostre destinee,/Et vous acointa sans mentir/Quanques vous devoit avenir./Moult vous proia que prex fuissiés,/Que ja nul jor ne vesquissiés/Ne seriiés vencus ne mors/Par nul home qui tant fust fors,/Ne mais que vous dist de cestui/Que vous vous gardisciés de lui,/Car el ne doutoit se lui non./Et je vous dirai ja son non,/ Si porrés mix par çou savoir/Si je vous di mencongne u voir./Je sai bien qu'ele vous nouma,/Et si vous dist et devisa/Qu'il n'avoit si fel chevalier,/Si outrequidié ne si fier,/Ne plus fort en toute Bretaigne:/C'est Escanors de la Montaigne* (vv. 1560-1598), («Hasta la hora nona tiene la fuerza de tres caballeros, los más atrevidos y los más feroces que puedan existir. Cuando se pone el sol, desde nonas en adelante, se va debilitando poco a poco hasta las completas. Pero a pesar de todo, nunca se debilita tanto como para que le falten fuerza y valor contra el mejor caballero

que se atreva a llevar armas contra él. Quiero deciros otra cosa y sabed bien que es tal y como os digo. Vuestra madre, que fue tan prudente, algo os advirtió de su valor. Sé bien que ella fue hada y os dijo vuestro destino, y sin mentir os contó cuanto os tenía que acontecer. Mucho os rogó que fuerais valeroso, pues mientras vivierais, no seríais vencido ni muerto por ningún hombre por muy fuerte que fuera. Pero os advirtió que mucho os guardarais de éste pues ella sólo le temía a él. Y ahora os voy a decir su nombre y podréis saber si os digo mentira o verdad. Sé muy bien que ella os lo nombró y que os contó que no había caballero tan felón, tan presuntuoso ni tan fiero, ni más fuerte en toda Bretaña: es Escanor de la Montaña», pág. 35), *L'Âtre*, edición cit. *El cementerio peligroso*, cit. En la tradición artúrica es el mismo Gauvain el que posee este atributo. Por ello Jessie Weston, *The Legend of Sir Gawein. Studies upon its original scope and significance*, Nutt, Londres 1987, pág. 117 y ss., interpretó la figura de Gauvain como una divinidad solar. Por las palabras de la doncella se advierte que éste es el adversario fundamental de G. Este personaje cuya fuerza aumenta con el sol se caracteriza además por llevar armas rojas (*...et a l'escu/ qui ert d'une color vermel*, v. 1516) y además por poseer un gran tamaño. Señala R. S. Loomis que en la mitología celta el rojo es el color solar y el Sol, dios de la muerte (*Arthurian Tradition in Chrétien de Troyes*, Columbia University Press, Nueva York 1952, pág. 165 y ss.).

20 El personaje que fue confundido con Gauvain y descuartizado, y al que el Encantado Orgulloso (el mismo que lo descuartizó) reconstruye, dice llamarse Cortés de Huberlant, y no se encuentra en ningún otro roman (cf. *El cementerio*, pág. 129, v. 6402). Despedazamiento del cuerpo y reconstrucción transcurren en la obra como una ceremonia iniciática chamánica entre maestro y discípulo tal y como es relatada por Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, París 1968, pág. 61.

21 *Et chiet pasmez con s'il fust morz* (v. 4607), «Y cayó desmayado como si estuviera muerto», *Erec*, edición cit., vv. 4596-4931; *Erec*, traducción cit., págs. 83-89. *Novele qui tost vole et cort/Vient au roi que ses genz ont pris/Lancelot et si l'ont ocis./.../A Lancelot vient la novele/Que morte est sa dame et s'amie* (vv. 4148-52; 4258-60), *Lancelot ou Le chevalier de la charrette*, edición de Daniel Poirion, en Chrétien de Troyes, *Œuvres*, cit. (*El Caballero de la Carreta*, traducción de Luis Alberto de Cuenca y de Carlos García Gual, Alianza, Madrid 1983, págs. 87-91).

22 *Li chevaliers as deus espees*, edición de W. Foerster, Rodopi, Amsterdam 1966 (1ª edición Halle 1877). Cf. V. Cirlot, «La estética», cit., pág. 387. Para el significado de la adquisición del nombre, cf. Reto R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, Champion, París 1968.

23 Será ésa la tumba de Lancelot, tal y como le revela el monje, cf. *Le chevalier de la charrete,* edición cit., vv. 1939-1942, traducción cit., pág. 47. La imagen de Lancelot levantando la lápida de una tumba (en este caso de un antepasado) que ilustra un pasaje del *Lancelot en prosa* se encuentra en un manuscrito fechado entre 1274-1330: fol. 161v, Yates Thompson Ms. Lancelot, reproducido en Roger Sherman Loomis y Laura Hibbard Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, Kraus reprint, Nueva York 1975 (1ª edición 1938), págs. 98 y ss. fig. 250.

24 ¿No es esto acaso el «precursar» *(vorlaufen)* la muerte, de lo que hablaba Martin Heidegger? ¿No se trata aquí de la conversión de este personaje en un ser-para la muerte *(Sein zum Tode)*? Cf. nota 2.

25 Según la documentación catalana (iconográfica, en especial) confrontada con la europea, estimé el año 1130 aproximadamente como el inicio del manejo de la lanza con función de choque (cf. Victoria Cirlot, «Tèchniques guerrieres en Catalogne féodale: le maniement de la lance», *Cahiers de civilisation médiévale*, XXVIIIe Année, n.º 1 janvier-mars 1985, págs. 35-43);

cf. Jean Flori, *Caballeros y caballerías en la Edad Media*, Paidós, Barcelona 2001 (1ª edición 1998), pág. 99 y ss. en donde cita la réplica que me hizo a mi artículo en los mismos *Cahiers* (31, 1988, 3, págs. 213-240) y a la que no contesté pues los ejemplos iconográficos que aportaba como demostrativos de la lanza con función de choque con fecha anterior a la establecida por mí, no me parecieron muy relevantes (como planteaba en mi artículo, el choque supone toda una gestualidad compleja, no basta con ver una lanza extendida para suponer el choque, para chocar se necesitan dos caballeros, entre otros requisitos) y, por supuesto, el Tapiz de Bayeux nunca me pareció demostrativo de la lanza con función de choque (por mucho que haya un caballero con una lanza bajo el brazo, la introduce en un guerrero a pie, y además es aplastante en el tapiz el número de guerreros a caballo que arrojan la lanza, etc.).

26 Esta hipótesis la planteé en «El juego de la muerte. La elección de las armas en las fiestas caballerescas de la España del siglo XV», en *La civiltà del torneo (sec. XII-XVII). Giostre e tornei tra medioevo ed età moderna*, *Atti del VII Convengno di studio, Narni 14-15-16 ottobre 1988*, Narni 1990, págs. 55-78; la retomé en «El juego de la muerte en la cultura caballeresca», en *De re militari*, ed. Germà Colón Doménech y Ricardo Pardo Camacho, Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, tomo LXXVII, Castellón enero-diciembre 2001, págs. 37-57, del que este capítulo es un resumen. El carácter iniciático y de preparación de los juegos caballerescos también ha sido puesto de manifiesto por Jean Claude Schmitt, «Jeunes et danse de chevaux de bois» (1976), en *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essai d'anthropologie médiévale*, Gallimard, París 2001, en especial, págs. 170-171.

Edición en formato digital: diciembre de 2023

En cubierta: Rueda de las edades del hombre, Salterio de Robert de Lisle © Classic Collection / Alamy Stock Photo
© Victoria Cirlot, 2005, 2024
© Ediciones Siruela, S. A., 2005, 2024
c/ Almagro 25, ppal. dcha.
28010 Madrid.

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-19942-55-5

Conversión a formato digital: www.acatia.es

www.siruela.com